This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

A 472140 DUPL

✦ Library of ✦
Classical Philology and Archeology.

882
Π39
V.2
cop.2

29260

Founded in Memory of Rev. John W. White,
of the Ohio Conference.

✦ Library of ✦
Classical Philology and Archeology.

882
Π39
v.2
cop.2

29260

Founded in Memory of Rev. John W. White,
of the Ohio Conference.

LA

COMÉDIE GRECQUE

COULOMMIERS. — IMP. PAUL BRODARD ET GALLOIS.

LA

COMÉDIE GRECQUE

PAR

JACQUES DENIS

DOYEN DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE CAEN
MEMBRE CORRESPONDANT DE L'INSTITUT

DEPARTMENT LIBRARY O.W.U. CLASS

TOME SECOND

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1886

LA
COMÉDIE GRECQUE

CHAPITRE XI

COMÉDIES PHILOSOPHIQUES. — LES NUÉES.

Esprit inquisitorial de l'Ancienne Comédie. — Son mépris et sa haine de la science. — Qu'Aristophane n'est pas l'auteur, mais le trompette des mauvais bruits sur Socrate philosophe. — Explication de son erreur fondamentale ou de la transformation de Socrate en maître d'éloquence. — Le personnage de Socrate manqué, et pourquoi? — Perfection du prologue ou de l'exposition des *Nuées*. — Socrate physicien, Socrate grammairien : fausseté et pourtant comique irrésistible des scènes de l'éducation sophistique de Strepsiade. — Strepsiade et M. Jourdain; supériorité philosophique de la conception d'Aristophane. — Scène du juste et de l'injuste, capitale au point de vue de la dramaturgie aristophanesque. — Effets de la sophistique : 1° dans Strepsiade, scène des deux créanciers éconduits; 2° dans Phidippide, scène du fils battant son père et lui prouvant qu'il a le droit de le battre. — Repentir de Strepsiade et dénouement. — Supériorité dramatique des *Nuées* et pourquoi? — Modifications apportées par Aristophane à son œuvre primitive; que nous ne pouvons les connaître. — Abus que font de ces modifications Kock et Naber, pour obscurcir l'intelligence de cette pièce; que toutes leurs éruditions seront vaines tant que subsistera le personnage de Strepsiade.

L'Ancienne Comédie s'était arrogé le droit de la police de la cité; la philosophie et l'art ne pouvaient pas plus échapper à ses censures que la politique. Tout d'ailleurs touchait à la politique dans ces petites cités grecques où chacun était tenu d'être citoyen effectivement et non pas seulement de nom, de respecter par conséquent les lois,

275461

les coutumes, les préjugés, les traditions religieuses ou autres qui faisaient la vie commune de l'État. La religion était enchevêtrée avec les institutions politiques, l'art avec la religion, et il semblait que toucher à l'une de ces pièces de l'édifice, c'était l'ébranler tout entier. De là une inquisition de l'État sur les citoyens et de ceux-ci les uns sur les autres, qui atteignait la vie privée comme la vie publique, les paroles comme les actions, et la pensée comme les paroles. Mais il faut ajouter que, grâce à la démocratie, cette inquisition en général était sans conséquence à Athènes, à moins que les circonstances ne vinssent exaspérer l'esprit du peuple, par exemple la sotte et funeste affaire des Hermès.

L'Ancienne Comédie (et c'est là son plus vilain côté, mis fortement en lumière par Grote) se fit l'ardente auxiliaire ou, pour mieux dire, la promotrice constante de cet esprit d'inquisition. Elle, qui ne cesse de crier contre les sycophantes, elle est le sycophantisme par excellence. Si ce qui s'était glissé de liberté dans la constitution de l'État par les lois de Solon et par les réformes successives de Clisthène, d'Aristide, d'Éphialte et de Périclès, n'avait paralysé cette furie de conservation et par suite de dénonciation dont s'éprirent les hautes classes sociales et la Muse comique à leur service, l'éloquence, l'art, la philosophie, la science, toutes ces insolentes nouveautés, qui venaient troubler les vieilles idées et les vieux intérêts, auraient été opprimées à leur naissance; et Athènes n'aurait pas été moins stérile que Sparte dans le développement de l'esprit humain. Les sophistes enseignent-ils quelques commencements de rhétorique : c'en est fait de la justice et de la morale publique. Anaxagore place-t-il le Dieu Νοῦς (Esprit) au-dessus de ces divinités

capricieuses qui peuplent l'Olympe, et a-t-il l'audace d'expliquer tant bien que mal, mais raisonnablement, les phénomènes célestes par des causes naturelles : la religion est perdue et l'État avec elle. On ne pouvait ajouter une corde à la lyre, ni apporter le moindre changement aux *Nomes* ou modes fondamentaux de la musique, sans être un perturbateur de la république et de l'ordre universel, établi par les Dieux. Je m'étonne que les comiques n'aient point porté des accusations analogues contre Eschyle, Phidias et Polygnote; la tragédie, la statuaire et la peinture telles qu'ils les faisaient, n'étaient-elles pas aussi des choses révolutionnaires et subversives? On ne saurait croire et il faut dire jusqu'où allaient cette horreur du changement et cette manie délatrice.

Grand géomètre et grand astronome pour son temps, Méton avait enseigné l'art de bâtir les villes, qui n'avaient été jusqu'alors qu'un inextricable fouillis de rues étroites et tortueuses, et essayé une réforme du calendrier. On le transforme dans *les Oiseaux* en intrigant qui s'ingère d'arpenter les villes malgré les gens et qu'il faut éconduire à coups de bâton, ou bien on appelle les vengeances de la terre et du ciel sur ce perturbateur des sottises sacrées.

« *Méton.* Je viens auprès de vous. — *Piesthétairos.* Encore une autre peste. Que viens-tu faire ici? Quel est ton projet? — *M.* Je veux vous arpenter les plaines de l'air et les diviser en lots. — *P.* Au nom des Dieux, qui es-tu? — *M.* Moi? Méton, connu dans toute la Grèce..... et à Colone. — *P.* Qu'est-ce que cela? — *M.* Des règles pour mesurer l'air. Les espaces de l'air ont, en effet, exactement la forme d'un four. Je trace avec cette courbe une ligne de haut en bas; d'un de ses points, je décris

un cercle avec le compas. Comprends-tu? — *P.* Pas du tout. — *M.* Je m'arrange avec une règle droite pour inscrire un carré à ce cercle; au milieu sera la place publique, à laquelle aboutiront des rues droites, convergeant à ce cercle, comme à un astre qui, bien qu'orbiculaire, darde de tous côtés ses rayons lumineux en ligne droite. — *P.* Méton, nouveau Thalès.... — *M.* Que me veux-tu? — *P.* Je vais te donner une preuve d'amitié. Joue des jambes. — *M.* Qu'ai-je à craindre? — *P.* C'est ici comme à Lacédémone; on chasse les étrangers et il pleut des coups comme grêle. — *M.* Y a-t-il une sédition dans votre ville? — *P.* Non, certes. — *M.* Qu'est-ce alors? — *P.* Nous sommes d'accord pour balayer d'ici tous les charlatans. — *M.* Je me sauve. — *P.* Je crois qu'il est trop tard; l'orage gronde. — *M.* Oh! la! la! — *P.* Je te l'avais prédit; va maintenant arpenter ailleurs [1]. »

Mais les coups de bâton, qui pouvaient être un argument irrésistible et péremptoire contre la science à Lacédémone ou dans d'autres cités pareilles, n'étaient pas de mise à Athènes; ils pouvaient attirer de mauvaises affaires à ceux qui en étaient prodigues, devant les *confrères du triobole.* Conservateurs et comiques recouraient donc à un autre argument qui, au lieu de les brouiller avec le jury, pouvait au contraire, vu l'ignorante piété de la populace athénienne, leur gagner ses bonnes grâces : quiconque avait le tort de ne pas révérer l'antique ignorance était, à les entendre, un athée, un ennemi des dieux. Méton n'échappa point à cette accusation. Au commencement du ve siècle, lorsque l'esprit libéral prévalait encore dans les classes dirigeantes sur

1. *Oiseaux* (992-1019).

l'esprit conservateur, lorsqu'elles ne se gendarmaient pas contre toute innovation raisonnable et utile, par cela seul qu'elle était une innovation, on avait accepté assez facilement l'octaétéride ou cycle de huit années, imaginé par Cléostrate de Ténédos et destiné à rétablir la concordance entre les périodes lunaires et les périodes solaires. Mais l'invention de Callistrate, tout en rapprochant le calendrier athénien de la réalité, contenait une grave inexactitude qui devait amener au bout d'un certain temps dans les saisons le désordre qu'elle prétendait corriger : elle faisait l'année lunaire de 354 jours, tandis qu'elle est réellement de 354 jours 8 heures 48 minutes. Pour remédier à cette inexactitude, Méton proposa un nouveau système, lequel fut soutenu par le démagogue Hyperbolos et dans lequel les *honnêtes gens*, qui n'y entendaient rien, ne virent que confusion et impiété. La comédie se chargea de porter devant le peuple leurs griefs et leurs doléances : « Comme nous nous disposions à venir ici, dit le chœur des *Nuées*, la lune nous a abordées et nous a chargées de souhaiter joie et bonheur aux Athéniens et à leurs alliés; puis elle nous a dit qu'elle était en colère et que vous la traitiez fort mal, elle qui ne vous paye point de paroles, mais vous rend des services effectifs. D'abord chaque mois, vous épargnez, grâce à elle, une drachme au moins de lumière; car chacun dit en sortant le soir : — esclave, n'achète pas de torches; il fait un beau clair de lune; — et mille autres bienfaits. Cependant vous ne calculez pas exactement les jours; votre calendrier n'est que confusion. Aussi les Dieux accablent-ils la lune de menaces, toutes les fois qu'ils s'en retournent chez eux, frustrés de leur repas, parce qu'on n'a point célébré la fête que ramenait l'ordre des jours.

Quand vous devriez sacrifier, vous mettez à la question [1], vous rendez la justice. Et souvent, nous autres dieux, nous jeûnons en signe de deuil pour la mort de Memnon ou de Sarpédon [2], pendant que vous vous livrez à des libations joyeuses. C'est pour cela que l'année dernière, quand le sort eut investi Hyperbolos [3] de la charge d'amphictyon, nous lui avons enlevé sa couronne, pour lui apprendre qu'on doit régler la division du temps sur le cours de la lune » (607-626). Cela peut être aussi ingénieux que dévot, mais ni la piété ni l'esprit ne sont compétents en fait d'astronomie. Nous trouvons ici la même impertinence sans façon que dans la violente sortie de J. de Maistre contre la science moderne, ou plutôt la même ignorance dévote et impérieuse qui, en condamnant Galilée, défendait à la terre de tourner. On laisse trop dans l'ombre ce fâcheux côté de l'Ancienne Comédie; il n'était pas inutile de le signaler avant d'aborder *les Nuées* ou la critique philosophique dans Aristophane.

Les modernes se sont beaucoup plus scandalisés de cette comédie que les anciens. Nous n'en sommes plus, il est vrai, à dire avec Boileau :

> Là (*à Athènes*), le Grec, né moqueur, par mille traits plaisants
> Distilla le venin de ses mots médisants.
> Aux accès insolents d'une bouffonne joie
> La sagesse, l'esprit, l'honneur, furent en proie.

1. Ce qui était un sacrilège.
2. L'un, fils de l'Aurore, l'autre, fils de Zeus.
3. Je ne discuterai pas, comme certains savants, pour savoir si, oui ou non, Hyperbolos fut chargé, en 424, de représenter Athènes au conseil des Amphictyons, pour l'excellente raison qu'il nous est impossible d'en rien savoir. Seulement la démonstration d'Aristophane perd beaucoup de sa force et de son piquant, si le fait auquel il fait allusion est une pure imagination poétique.

On vit par le public un poète avoué
S'enrichir [1] aux dépens du mérite joué,
Et Socrate par lui dans un chœur de nuées
D'un vil amas de peuple attirer les huées.

Nous ne croyons même plus que *les Nuées* furent la préparation de la mort de Socrate, arrivée seulement en 399. Mais voyant toujours le fils de Sophronisque à travers l'auréole dont le martyre et ses disciples l'ont entouré, nous nous prêtons avec peine à une violente et spirituelle satire, qui nous paraît presque une profanation. Il faut pourtant se mettre à la place d'Aristophane, si l'on veut être juste avec lui et goûter son chef-d'œuvre comme il le mérite. Il faut se dire qu'en 423 Socrate n'était qu'un citoyen tout comme un autre; qu'il n'était pas encore aux yeux de la plupart de ses contemporains la sagesse et la vertu mêmes; qu'à peine le distinguait-on des sophistes aussi goûtés par les uns que méprisés et haïs par les autres, et que ce qu'Aristophane attaqua en lui, ce n'est ni le mérite, ni l'esprit, ni l'honneur, ni la sagesse, mais la sophistique et des innovations qui paraissaient dangereuses à tous les amis des anciennes coutumes. Lui fera-t-on un crime de n'avoir pas eu la vue plus longue que ses contemporains, et d'avoir confondu Socrate avec les sophistes, dont paraissait le rap-

1. Le poète ne fut pas avoué du public autant que le dit Boileau, puisque *les Nuées* n'obtinrent que la troisième place au concours. Mais il est étrange surtout de représenter Aristophane *s'enrichissant* aux dépens du mérite joué. Disons à la décharge de Boileau qu'il n'a fait que répéter le dire des scholiastes. Si nous en croyons l'auteur de l'ὑπόθεσις I, « Aristophane n'aurait écrit *les Nuées* que pressé (ἀναγκασθέντα) par Anytos et Mélitos, qui voulaient tâter les dispositions des Athéniens à l'égard de Socrate ». Les auteurs des ὑποθέσεις VIII, IX, X ajoutent que, pour l'y engager, ils donnèrent au poète une bonne somme d'argent (ἀργυρίον ἱκανὸν δεδώκασιν) : pure supposition, qui ne repose que sur le fait qu'Anytos et Mélitos accusèrent Socrate vingt-quatre ans après la mise en scène des *Nuées*.

procher sa dialectique si libre dans ses subtiles ironies? On nous dit que Socrate, qui assista à la première représentation des *Nuées*, eut le bon sens de ne pas se reconnaître et de rire des accusations fantastiques du poète. Il est vrai que Platon lui prête dans son *Apologie* des sentiments plus amers; mais le morceau dans son ensemble me paraît une justification d'Aristophane. « Je regarde, dit Socrate, comme bien plus redoutables (que mes accusateurs actuels) ceux qui, s'emparant de votre esprit dès votre enfance, vous ont donné de moi une idée fausse, en vous faisant accroire qu'il y a un certain Socrate, homme savant, qui recherche ce qui se passe dans le ciel, sonde les profondeurs de la terre, et sait d'une mauvaise cause en faire une bonne. Ceux qui ont répandu ces bruits, Athéniens, voilà les accusateurs que je redoute. Car on se persuade, en les entendant, que les hommes occupés de pareilles recherches ne croient pas à l'existence des dieux. Ensuite ces adversaires sont en grand nombre et m'accusent depuis longtemps.... Et ce qu'il y a de plus étrange dans ma situation, c'est qu'à l'exception d'un *certain faiseur de comédies*, je ne puis connaître ni nommer aucun de mes accusateurs [1]. » Si Socrate ou Platon ne se trompe point, Aristophane ne peut être considéré comme l'auteur des calomnies qui ont enfin tué le philosophe; il n'a fait que ramasser des bruits courants et faire sa part dans le concert de l'opinion ou de l'erreur publique. Il n'est d'ailleurs ni le premier ni le seul poète comique qui ait vilipendé Socrate. Eupolis l'avait fait peut-être avant lui; Amipsias mit ce sage dans son *Connos*, représenté la même année que *les*

1. *Apologie*, ch. II, BCD. Ὁ δὲ πάντων ἀλογώτατον, ὅτι οὐδὲ τὰ ὀνόματα οἷόν τ' αὐτῶν εἰδέναι καὶ εἰπεῖν, πλὴν εἴ τις κωμῳδοποιὸς τυγχάνει ὤν.

Nuées; et plusieurs vers que Platon cite dans le Xe livre de la *République* pour montrer la vieille querelle de la poésie et de la philosophie, appartiennent sans doute, quoiqu'on en ignore la provenance, à l'*Ancienne Comédie*, et s'appliquent probablement à Socrate. « Au reste, dit Platon, qui bannit les poètes de sa république, pour que la poésie ne nous accuse pas en cela de dureté et de rusticité, il est bon de lui dire que ce n'est pas d'aujourd'hui qu'elle est brouillée avec la philosophie, témoin ces traits : Cette chienne hargneuse qui aboie contre sa maîtresse..... Ce grand homme qui brille dans un cercle de fous..... La foule des sages qui veut s'élever au-dessus de Jupiter..... Ces contemplatifs subtils à qui la pauvreté aiguise l'esprit [1]. » Aristophane ne fut donc que le plus illustre des combattants dans cette guerre implacable de l'*Ancienne Comédie* contre les philosophes : guerre déplorable et qui malheureusement ne se faisait pas à armes courtoises, mais enfin guerre à peu près inévitable, dès que les comiques se faisaient les défenseurs du passé.

Elle l'était d'autant plus qu'à l'horreur des idées nouvelles se joignaient chez les conservateurs la haine et la peur de l'éloquence. Or (qu'on le remarque bien; car c'est là la clef de toute la comédie des *Nuées*) c'est moins le physicien, professeur d'athéisme, que le maître d'éloquence, qu'Aristophane poursuit dans Socrate. Si les Nuées, c'est-à-dire les causes naturelles, ces divinités des physiciens, qui menaçaient de détrôner Jupiter et tous les dieux de l'Olympe, forment le chœur et donnent à la pièce son nom, l'œuvre entière, bien plus politique que

1. La seconde et la quatrième de ces citations ne peuvent guère s'appliquer qu'à Socrate et à ses disciples.

philosophique et religieuse, est dirigée contre ceux qui enseignent « le double argument », c'est-à-dire contre les sophistes et leurs disciples, les orateurs. Ce n'est point à un Hippon, à un Anaxagore, à peine recherchés par quelques curieux, qu'en veut Aristophane; c'est à Prodicos, à Thrasymaque, à Protagoras, à toute cette légion de rhéteurs qui s'étaient abattus sur Athènes de tous les points de la Grèce, et qui faisaient courir la jeunesse avide à leurs brillantes et immorales leçons. Aussi, tandis qu'il se contente d'ajouter quelques plaisanteries contre les physiciens à celles qu'il renouvelle des *Panoptæ* de Cratinos, en y mêlant l'accusation d'athéisme dont Téléclidès et Hermippos avaient poursuivi Anaxagore, bien plus comme ami de Périclès que comme philosophe, il fait des excès réels ou supposés des sophistes et des rhéteurs le fond de tout son drame. Retranchez le rôle de Strepsiade, avec les espérances qu'il met dans ce « double argument » dont il a entendu vaguement parler, et la fable des *Nuées* disparaît tout entière. L'éloquence, non plus livrée aux hasards de l'instinct, mais disciplinée et dirigée par des principes, excita dès son apparition un étonnement mêlé d'effroi dans le camp des conservateurs : c'était la force nouvelle qu'appelait la démocratie et qui, aussitôt acceptée et mise à profit par elle, ne pouvait qu'émouvoir les défiances et la haine de ses adversaires. Le meilleur commentaire des *Nuées* serait donc, selon moi, l'histoire de la fureur croissante que cette nouvelle puissance inspira aux conservateurs et par conséquent aux comiques. Malheureusement les documents nous manquent. Nous savons du moins ce qu'en pensaient Aristophane et ses contemporains. « S'il meurt quelque orateur pervers, disait Platon dans une

comédie inconnue [1], il s'en élève deux à la place. Nous n'avons point dans la république d'Iolaos qui brûle les têtes innombrables (de cette hydre). Tu es un infâme [2], donc tu seras orateur. » Voilà pour le mépris et la haine furieuse que la nouvelle éloquence inspirait aux *honnêtes gens*. Voici maintenant pour l'effroi non moindre qu'elle leur causait : « L'année dernière, dit Aristophane dans la parabase des *Guêpes*, (notre poète) a attaqué ces incubes pâles et frissonnants, qui dans l'ombre attaquaient vos pères, étouffaient vos aïeux, et qui, se couchant dans le lit des hommes les plus inoffensifs, amassaient contre eux procès, assignations et témoignages, au point que beaucoup d'entre eux épouvantés couraient se réfugier auprès du polémarque [3] » (1038-1042). Or qu'étaient-ce que ces vampires dont Aristophane a eu le courage, dans *les Nuées*, de vouloir purger la république? Les sophistes et les orateurs. C'est donc bien le dialecticien, maître d'éloquence, et non le philosophe qu'Aristophane attaque dans Socrate. On s'étonne parfois qu'il ait commis une pareille méprise : transformer en sophiste et en professeur de la parole l'ennemi des sophistes et des orateurs! Je m'étonnerais bien davantage qu'il eût évité une erreur à peu près générale de son temps. Ce n'étaient pas seulement les adversaires de

1. Fragments incertains, 3.

2. « Κεκολλόπευκας· τοιγαροῦν ῥήτωρ ἔσει. » C'est sous une forme plus âpre et plus concise le mot d'Aristophane. « Eh bien! dis moi, nos orateurs payés par le public, qu'est-ce qu'ils sont? — Des infâmes, συνηγοροῦσι δ'ἔκ τινων; — ἐξ εὐρυπρώκτων (*Nuées*, vers 1088-1090). — Et nos démagogues? — Des infâmes (1093-1094).

3. Le troisième archonte chargé de la protection des étrangers et devant lequel étaient portées les causes de ξενίας ou d'usurpation des droits de citoyens. — Singulière inconséquence! Aristophane semble reprocher aux élèves des sophistes d'intenter des actions de ξενίας, et nul, plus que lui et ses pareils, n'a abusé de ce genre d'accusation.

toute philosophie, au nombre desquels on peut ranger les comiques, mais encore les admirateurs et certains familiers de Socrate, qui le considéraient comme le plus parfait et le plus merveilleux des sophistes. Pourquoi Critias et Alcibiade, par exemple, recherchèrent-ils son commerce? Est-ce pour devenir philosophes et pour vivre en philosophes, c'est-à-dire pour se contenter de peu comme Socrate et s'abstenir complètement des voluptés? Mais « ils auraient mieux aimé mourir, eux les plus ambitieux des hommes, nous dit Xénophon, que d'être condamnés à vivre comme leur maître. Voyant que dans ses entretiens il tournait comme il voulait l'esprit de ceux avec qui il conversait, ils s'attachèrent à lui, parce qu'ils espéraient devenir par là plus habiles à parler et à conduire à leur guise les affaires publiques (ἱκανωτάτω λέγειν τε καὶ πράττειν) [1]. » Critias et Alcibiade n'étaient certainement pas les seuls auditeurs de Socrate qui fussent dans ces sentiments. Et ce qu'il y a de plus significatif, c'est que Critias, après avoir longtemps fréquenté l'éternel causeur, lorsqu'il fut arrivé au pouvoir, ne paraît pas détrompé. Il fait de concert avec Chariclès une loi qui défend d'enseigner l'art de la parole (λόγων τέχνην μὴ διδάσκειν [2]), visant surtout Socrate qu'il voulait déconsidérer, nous dit Xénophon, sans avoir rien à reprendre en lui, mais lui attribuant les torts que la foule

1. *Memorabilia*, I, II, 12-16.

2. Que l'on examine la partie dramatique du *Protagoras*, par exemple, et l'on se convaincra que la plupart des jeunes gens qui avaient du goût pour Socrate se soucient bien moins de la vérité que d'une discussion bien conduite. Ce qu'ils admiraient en lui lorsqu'ils n'étaient que des dilettanti de la parole, ce qu'ils espéraient apprendre de lui lorsqu'ils aspiraient à parler en public, c'était l'art d'embarrasser les autres sans jamais donner prise soi-même. Socrate était pour eux un sophiste incomparable, bien supérieur aux maîtres les plus renommés, les Protagoras, les Hippias et les Prodicos.

prête généralement aux philosophes, pour le calomnier auprès du public. Et pour que Socrate n'ignorât pas que c'était lui particulièrement qu'ils voulaient atteindre par leur loi, Critias et Chariclès, ayant appris que l'intraitable vieillard comparait leur gouvernement de proscription et de meurtre à la conduite d'un bouvier, qui croirait faire excellemment son métier de bouvier en égorgeant ses vaches ou en les rendant pires, lui déclarèrent qu'il eût à s'abstenir de converser avec les jeunes gens ou les hommes au-dessous de trente ans, et de laisser tranquilles les cordonniers, les menuisiers et les forgerons, qui devaient être fatigués de figurer éternellement dans ses discours. « Dois-je aussi m'abstenir, répliqua Socrate, de parler des objets qui accompagnent leur mention, le juste, le saint et autres choses semblables? — Oui, lui répondit Chariclès, et aussi des bouviers : sinon prends garde de rendre tes vaches moins nombreuses [1]. » Quoique les dernières paroles de Chariclès semblent indiquer les idées habituelles de Socrate, il faut le dire, c'étaient moins ces idées mêmes qui semblaient dangereuses aux tyrans, que son extrême habileté à conduire une discussion et à manier les esprits, surtout les esprits encore jeunes et sincères. L'art de la parole, voilà ce que redoutaient en lui Critias et ses collègues, voilà aussi ce qu'Aristophane s'efforce de rendre ridicule et odieux dans *les Nuées*, où il suit moins son humeur et son caprice que l'opinion générale.

Socrate d'ailleurs était un vrai personnage de comédie par sa figure, par son air, par ses manières. Il paraissait grotesque, marchant par les rues le front haut, les pieds

1. C'est-à-dire de perdre tes amis et toi-même avec eux (*Mémor.*, I, II, § 31).

nus, le regard assuré, comme le dépeint Aristophane, d'accord ici avec Xénophon et Platon. Son front bas et protubérant, son nez camus, ses larges narines, son menton massif, ses gros yeux à fleur de tête lui donnaient l'air d'une caricature. Ce n'est pas un ennemi, mais ses disciples et ses prôneurs eux-mêmes, Platon et Xénophon, qui comparent son extérieur à celui des Silènes et des Satyres [1]. Si nous en croyons Diogène de Laerte, il lui arrivait parfois dans sa prédication en plein vent des scènes assez compromettantes pour sa gravité philosophique : des vauriens ou des gens peu endurants le bousculaient ou le tiraillaient, comme les gamins font chez nous aux pauvres idiots, sans qu'il en parût le moins du monde affecté [2]. On le voyait marcher gravement et tout à coup s'arrêter et demeurer des heures à la même place, comme un homme qui ne posséderait pas complètement sa raison. Je me figure même qu'il devait produire un effet étrange et ridicule sur ceux qui n'avaient pas l'habitude de le voir et de l'entendre, lorsque, s'animant et comme transporté par la force intérieure de sa pensée, il passait des discours les plus familiers à des considérations sublimes et se sentait ému jusqu'aux larmes. Car tout paraissait singulier, bizarre au premier abord dans ce personnage. « Ce qu'il dit, écrit Platon, paraît d'abord tout à fait grotesque. Les expressions dont il se sert sont grossières comme la peau d'un impudent satyre. Il ne vous parle que d'ânes

1. Platon, *Banquet;* — Xénophon, *Banquet.*

2. Diogène, liv. II, ch. v : « Πολλάκις δε βιαιότερον ἐν ταῖς ζητήσεσι διαλεγομένον κονδυλίζεσθαι καὶ παρατίλλεσθαι, τὸ πλέον τε γελᾶσθαι καταφρονούμενον· Καὶ πάντα ταῦτα φέρειν ἀνεξικάκως. » Je ne sais comment Ménage a pu trouver dans ce texte, que « souvent Socrate s'animait en parlant jusqu'à se frapper lui-même et à se tirer les cheveux ».

bâtés, de forgerons, de cordonniers, de corroyeurs, et il a l'air de dire toujours les mêmes choses dans les mêmes termes, de sorte qu'il n'y a pas d'ignorant et de sot qui ne soit tenté d'en rire. Mais qu'on ouvre ses discours, qu'on en examine l'intérieur, et l'on trouvera qu'ils sont pleins de sens [1]. » N'était-ce pas une bonne fortune pour un poète comique de trouver un pareil personnage sous sa main? Et ne devait-il pas être tenté de représenter ridiculement la philosophie sous cette burlesque figure? Si l'on peut faire un reproche à Aristophane, c'est d'avoir fait un Socrate moins plaisant, moins comique que la réalité. Non que les scènes où il le fait paraître ne soient en général du meilleur comique. Mais son Socrate n'est qu'un être de fantaisie, composé de pièces et de morceaux disparates, et dont le personnage, quoi qu'en dise Bernhardy, ne se soutient pas. Physicien à la façon d'Anaxagoras et d'Archélaos, sophiste à la façon de Prodicos et de Protagoras, halluciné même ou charlatan à la façon de Pythagore ou des Orphiques, le tout avec une forte dose de légèreté attique dans le tour de la pensée, il était bien difficile que, réunissant tant de personnages divers, il présentât d'autre unité que le masque dont on lui affublait le visage. Sa fière pauvreté, son désintéressement, son mépris des plaisirs et sa patience dans les privations, que Phidippide voudrait bien dénigrer, en lui prodiguant tous les termes de mépris dont les riches se montrent si libéraux envers les pauvres, mais que *les Nuées* glorifient et dont elles font la condition de la sagesse, s'accordent assez peu avec l'esprit d'intrigue et de cupidité que le poète lui prête. L'enseignement public et en

1. Platon, *Banquet*.

plein vent de Socrate — chose trop notoire par sa singularité même pour qu'il fût permis de l'oublier — était en contradiction avec ces ridicules cérémonies d'initiation et cet air de mystère que le poète lui attribue. L'enthousiasme indiscret ou non de la science n'est pas plus conciliable avec le charlatanisme et la cupidité. Il fallait choisir et faire de Socrate un fripon ou un fou; Aristophane le fait l'un et l'autre, et ne rougit même pas de lui attribuer des escroqueries. Car son Socrate non seulement tond, comme le lui recommandent *les Nuées*, les imbéciles qui viennent chercher la sagesse auprès de lui; mais il vole en vulgaire escroc, comme l'Agoracrite des *Chevaliers*, pour se procurer le souper qui lui manque [1]. Il ne conserve guère du vrai Socrate que le masque : ce qui, j'en conviens, ne serait pas un défaut, puisque la comédie, comme toute œuvre d'art, n'est pas une copie stricte et servile de la réalité. Mais le Socrate des *Nuées* me paraît pécher contre cette unité organique et idéale que l'art réclame, parce qu'il est chargé de trop de personnages divers et que ces personnages ne s'accordent pas trop bien ensemble. Le poète part de cette thèse abstraite et générale qui l'obsède, que tout le mal de la république, que tout ce qu'il appelle la corruption d'Athènes vient de l'éducation nouvelle ou de l'éducation philosophique; donc le représentant par excellence de

1. « Hier soir, nous n'avions rien à manger. — Bon! et qu'inventa-t-il pour vous donner à souper? — Il répandit sur la table une légère couche de cendre tout en courbant une tige de fer, puis il prit un compas, en même temps qu'il décrochait un morceau de victime pendu dans la palestre » (175-180). Eupolis, dans je ne sais quelle comédie, avançait la même accusation calomnieuse : il représentait Socrate assis dans un concours musical auprès de la lyre de Stésichore, et dérobant adroitement une coupe de vin.

Στησιχόρου πρὸς τὴν λύραν οἰνοχόην ἔκλεψεν.
(*Frag. incerta*, 9.)

cette éducation pernicieuse doit être capable de tout; et c'est précisément parce qu'il doit être capable de tout, qu'il présente à l'esprit une image confuse et disparate. Les anciens déjà semblent avoir senti cela vaguement. Diogène de Laerte, qui répète sans doute quelque écrivain antérieur, écrit en effet : « En s'efforçant de dénigrer Socrate, les comiques souvent le glorifient involontairement et sans le savoir. » Et de fait, il y a tel passage des *Nuées* qui est plus à l'honneur du philosophe qu'à son désavantage [1]. Le personnage de Socrate me paraît donc quelque peu manquer de consistance et de vérité dramatique. Mais *les Nuées* n'en sont pas moins, à mes yeux, la pièce la mieux conduite du théâtre d'Aristophane.

Le début de la comédie est plein de naturel et de gaieté, d'une gaieté toute dramatique; car c'est le personnage lui-même avec ses embarras et ses naïfs déplaisirs, et non le poète avec ses fantaisies, qui fait rire. Strepsiade, un bon citoyen d'Athènes, moitié bourgeois moitié manant, qui a épousé pour son malheur une femme de la noble famille des Mégaclès, est ruiné par le goût héréditaire de son fils pour les chevaux. La pensée de ses dettes l'empêche de dormir; il se tourne et se retourne dans son lit, en trouvant que la nuit

1. Λανθάνουσιν ἑαυτοὺς δι' ὧν σκώπτουσιν ἐπαινοῦντες αὐτόν (II, v. 27). Outre un passage d'Amipsias que j'aurai occasion de traduire, Diogène cite d'Aristophane le portrait de Socrate marchant fièrement par les rues, portrait dans lequel se lisent ces mots κἀνυπόδητος κακὰ πόλλ'ἀνέχει, qui sont un éloge involontaire de la patience du philosophe. Il cite surtout ces paroles des *Nuées*, adressées à Strepsiade, mais qui pouvaient l'être à Socrate et à ses disciples : « O homme, qui désires justement t'instruire dans la haute sagesse, que tu vivras heureux entre tous les Athéniens et tous les Grecs! si tu as de la mémoire et de l'ardeur à l'étude, si tu sais supporter la souffrance, rester debout, marcher sans te fatiguer jamais, endurer le froid, ne pas te soucier de dîner, t'abstenir de vin, d'exercices dans les gymnases et autres folies semblables » (412-417).

est bien longue, tandis que ses domestiques ronflent à l'envi l'un de l'autre, et que son fils, Phidippide, chaudement étendu sous de bonnes couvertures, rêve à ces maudits chevaux qui font le désespoir du bonhomme. Il cherche les moyens non de payer ses dettes (elles commencent à être trop lourdes pour cela), mais de ne point les payer. A force d'y songer, il croit enfin avoir trouvé un expédient infaillible et triomphant. Il a entendu parler de ces gens sages et habiles qui enseignent toutes choses, mais surtout le double argument, celui du juste et celui de l'injuste, principalement ce dernier, qui met les gens à même de toujours triompher sur l'agora, soit dans les assemblées délibérantes, soit devant les tribunaux. Il faut donc que son fils Phidippide répare tout le mal qu'il a fait à la fortune paternelle, en se mettant à l'école de ces sages. Nous ne sommes plus ici dans ce monde fantastique et impossible, si cher à l'Ancienne Comédie. Si étrange que puisse paraître la combinaison de Strepsiade, il ressemble trait pour trait à beaucoup de braves plaideurs que nous rencontrons tous les jours, à ces paysans retors et peu scrupuleux qui, pour s'approprier ce qui ne leur appartient pas, sont toujours prêts à faire des procès, avec la pleine conscience qu'ils ne sont pas dans leur droit. Eux aussi, ils croient qu'il y a un argument qui fait gagner toutes les causes bonnes ou mauvaises, et qui permet aux malins de duper et de frustrer ceux qui ont la bêtise d'être trop honnêtes. Mais ce n'est pas dans le *phrontistère* ou *pensoir* [1] des philosophes, c'est dans le cabinet des avoués ou des avocats qu'ils espèrent trouver cette mirifique recette des fripons ha-

1. Mot forgé par Éd. du Méril, et qui a l'avantage d'avoir une forme française, au lieu que *phrontistère* est tout grec.

biles. La vérité de l'observation remplace ici l'imagination pure et conduit à la vérité du langage.

« *Strepsiade.* Hélas! hélas! O Jupiter roi, que la longueur des nuits est interminable! Ne fera-t-il jamais jour? Il y a longtemps que j'ai entendu le chant du coq, et pourtant mes esclaves ronflent encore; ils ne l'eussent pas osé auparavant. Maudite guerre, m'as-tu fait assez de mal; je ne puis même plus châtier mes serviteurs. Et cet honnête garçon, il ne se réveille pas de la nuit et pète de tout cœur, empaqueté dans ses cinq couvertures. Allons, enfonçons-nous bien et dormons, s'il est possible.... Mais, malheureux, je ne puis fermer l'œil. Ces dépenses, cette écurie, ces dettes me dévorent, grâce à ce beau cavalier, mon cher fils, qui ne sait que soigner sa chevelure, se pavaner sur son char et rêver de chevaux. Et moi, je ne vis plus, quand la lune amène la troisième décade [1]. Car les intérêts courent toujours..... Esclave, allume la lampe et apporte-moi mon registre. Combien de créanciers? Voyons et calculons les intérêts. Qu'est-ce que je dois?... Douze mines à Pasias. Douze mines à Pasias? Pourquoi les ai-je empruntées? Ah! c'était pour acheter ce fameux cheval marqué d'un koppa [2]. Ah! malheureux! qu'une pierre ne l'a-t-elle auparavant éborgné!

« *Phidippide, rêvant.* Philon, c'est mal agir, pousse droit ton char. — *St.* Voilà ce qui m'a tué : il ne pense que chevaux, même en dormant. — *Ph.* Combien de tours dans les courses de chars de guerre? — *St.* Ah! c'est ton père que tu fais courir lestement à sa ruine. Allons, quelle autre dette après Pasias? Trois mines à

1. Époque de l'échéance.
2. On marquait de cette lettre les chevaux vainqueurs dans les jeux.

Aminias pour un char et ses deux roues. — *Ph.* Emmène le cheval après l'avoir fait rouler dans la poussière. — Mais, ô misérable, c'est mon argent que tu fais rouler! Les créanciers ont mis arrêt sur mes biens et en voilà d'autres qui réclament des gages pour les intérêts. — *Ph.* Qu'as-tu donc, mon père, à gémir et à te retourner toute la nuit? — *St.* C'est un huissier [1] qui me mord sous mes couvertures. — *Ph.* De grâce, mon bon, laisse-moi un peu dormir. — *St.* Eh bien! dors; mais toutes ces dettes, sache-le, retomberont sur toi. Ah! maudite soit l'entremetteuse qui m'a fait épouser ta mère! » (1-42)

Et tandis que Phidippide reprend son somme, Strepsiade raconte comment il a épousé la fille des Mégaclès, femme hautaine et dépensière; comment ils se sont disputés, elle et lui, sur le nom à donner à leur fils : elle voulant qu'il entrât du cheval (ἵππος) dans ce nom; lui, qu'il y eût au contraire de l'épargne (φείδομαι); comment par transaction ils l'ont appelé Pheidippos; que sa femme ne parlait à l'enfant que de chevaux et de courses, tandis qu'il ne lui parlait, lui, que de la vie laborieuse des champs. L'ascendant de la fille des Mégaclès l'a emporté et il est à peu près ruiné. Mais tout peut se réparer, pourvu que son fils consente à suivre son conseil.

« *Strepsiade.* D'abord il faut l'éveiller, mais éveillons-le aussi doucement que possible. Comment m'y prendre? Phidippide, mon cher petit Phidippide. — *Ph.* Qu'y a-t-il, mon père? — *St.* Baise-moi et donne-moi la main. — *Ph.* La voilà. Qu'y a-t-il donc? — *St.* Dis-moi, m'aimes-tu? — *Ph.* Oui, je le jure par Neptune équestre. — *St.* Ah! ne me parle pas, je te prie, de ce dieu des chevaux; c'est lui

1. Mot à mot, un démarque, ou chef de dème.

qui est la cause de mes misères. Mais si tu m'aimes vraiment et de tout cœur, mon enfant, crois-moi. — *Ph.* Te croire, et en quoi? — *St.* Change de vie au plus vite et va apprendre ce que je te dirai. — *Ph.* Parle, qu'ordonnes-tu? — *St.* M'obéiras-tu un peu? — *Ph.* Je t'obéirai, par Bacchus! — *St.* Eh bien! regarde de ce côté. Vois-tu cette porte et cette petite maison? — *Ph.* Oui, mon père. Mais où veux-tu en venir? — *St.* C'est le lieu de méditation des âmes sages. On y démontre que nous sommes des charbons enfermés de tous côtés dans un vaste étouffoir qui est le ciel [1]. Ces hommes-là enseignent aussi, quand on les paye, à gagner également les causes justes ou injustes. — *Ph.* Comment s'appellent-ils? — *St.* Je ne sais pas précisément. Mais ce sont des penseurs profonds et d'excellentes gens. — *Ph.* Ah! les misérables! Je les connais; tu veux parler de ces charlatans au teint livide, de ces va-nu-pieds, tels que ce gredin de Socrate et Chéréphon. — *St.* Silence; pas de sottises. Si tu ne veux pas que ton père meure de faim, mets-toi avec eux et laisse là tes chevaux » (78-107). Phidippide refuse obstinément et Strepsiade le chasse. « *St.* Eh bien! par Cérès! je ne te nourrirai plus, ni toi, ni ton attelage, ni ton cheval de selle. Je te chasse, va te faire pendre. — *Ph.* Oui, mais mon oncle Mégaclès ne me laissera pas sans chevaux. Je vais chez lui, et je me moque de toi » (121-125). On trouverait difficilement une exposition plus simple, plus complète et en même temps plus vive. On croirait lire le début du *Bourgeois gentilhomme* ou du *Malade imaginaire*. C'est le même art avec le même naturel. Seulement ni dans *le Bourgeois gentilhomme,* ni

1. Emprunté aux *Panoptæ* de Cratinos, qui prête cette sottise à Hippon de Rhégium.

dans *le Malade imaginaire* nous n'avons cette opposition si expressive de Strepsiade, tourmenté par ses dettes et par l'insomnie, et de Phidippide, qui dort sans souci, ne rêvant qu'à ses chevaux.

Et quelle heureuse idée d'envoyer ce lourdaud à l'école de ces « contemplatifs à qui la pauvreté aiguise l'esprit » ! Car il ne se décourage pas; ce que son fils ne veut pas faire, il le fera lui-même, malgré son âge et son défaut de mémoire. Il va donc frapper à la porte du pensoir de Socrate. Au bruit qu'il fait, un des disciples accourt l'injure à la bouche et lui enjoint de ne pas faire avorter les méditations des philosophes. Socrate est un de ces hommes prodigieux dont l'esprit toujours en travail n'enfante que de grandes et fécondes idées. La veille encore n'a-t-il pas mesuré le rapport exact du saut d'une puce avec la longueur de ses pattes? Et après un mûr examen n'a-t-il pas reconnu par la forme des choses que le bourdonnement des cousins sort non de leur bouche, mais de leur derrière [1]. Puis viennent des plaisanteries ou grossières ou piquantes sur l'astronomie, sur la géométrie, sur les cartes géographiques. Enfin Strepsiade aperçoit Socrate. Cette entrée en scène du philosophe devait exciter un rire inextinguible.

« *Strepsiade.* Quel est cet homme suspendu en l'air dans une corbeille? — *Le disciple.* C'est lui-même. — *St.* Qui lui-même? — *Le dis.* Socrate. — *St.* Socrate? Ah! je t'en prie, appelle-le-moi bien haut. — *Le dis.* Appelle-le

1. Aristophane raille là un défaut qui n'était pas celui de la science de son temps, l'exactitude poussée jusqu'à la minutie, et cette curiosité qui ne dédaigne pas les plus petits objets. Comme nous verrons qu'il devine et anticipe les argumentations des Épicuriens contre la Providence, il devine ici l'esprit de la science qui se moque de ses railleries. Ses plaisanteries n'en sont pas moins bonnes, parce qu'elles sont naturelles.

toi-même, je n'ai pas le temps. — *St.* Socrate, mon petit Socrate. — *S.* Que veux-tu, être d'un jour? — *St.* Et d'abord que fais-tu là? De grâce, dis-le-moi. — *S.* Je marche dans les airs et je contemple le soleil. — *St.* Ainsi ce n'est pas du niveau de la terre, mais du haut de ce panier que tu méprises les dieux, si toutefois... — *S.* C'est que, pour bien pénétrer les choses du ciel, il me fallait suspendre en l'air ma pensée et mêler l'essence subtile de mon esprit avec cet air qui est de même nature. Si, restant sur la terre, j'avais considéré d'en bas ce qui est en haut, je n'aurais rien découvert; car la terre par sa force attire à elle la sève de l'esprit. C'est ce qui arrive pour le cresson! — *St.* Comment? L'esprit attire la sève dans le cresson? » (218-235) Strepsiade, qui évidemment ne sera jamais qu'un pauvre écolier, explique à Socrate ce qu'il vient lui demander. Socrate, le vrai Socrate, sur cette proposition saugrenue, l'eût mis à la porte; les sophistes l'auraient retenu, pourvu qu'il pût payer; et c'est ce que fait le Socrate de la comédie. Il procède aux cérémonies burlesques d'une sorte d'initiation, très contraire à son enseignement tout familier, comme la prière qu'il adresse aux Nuées, ses divinités, est en parfait désaccord avec les habitudes de son langage. Mais il ne faut pas oublier que Socrate n'est ici que le bouc émissaire de la sophistique, et que les sophistes aimaient les beaux mots jusqu'à mettre dans leur prose du jargon dithyrambique.

On ne voit pas encore les Nuées, mais on les entend derrière le théâtre, et déjà il semble à Strepsiade qu'il est tout transformé. « En les écoutant, mon esprit a déployé ses ailes, il brûle de disputer subtilement, de bavarder sur des riens, de contredire, de picoter un adversaire en

opposant sentence à sentence, argument à argument » (319-321). Elles se répandent à la fin sur l'avant-scène, ces déesses des « fainéants qui vivent de bavardage et de charlatanisme », et saluent Socrate, « le grand prêtre des subtils radotages » et l'auteur de cette Trinité d'une nouvelle espèce : « Le Chaos, les Nuées et la Langue ». C'est en leur présence que Socrate insinue sa théologie à Strepsiade et lui enseigne que Jupiter n'est rien, que ce n'est pas Jupiter, mais les Nuées qui font pleuvoir, qui lancent la foudre, qui produisent le tonnerre et son bruit étourdissant. « Jupiter n'existe pas; c'est le tourbillon aérien qui règne à sa place. »

Je reviendrai plus tard sur les impiétés apparentes ou réelles d'Aristophane; je ne fais qu'indiquer ici cette longue discussion si hardie et si insolente sur les dieux traditionnels, parce qu'elle explique le sens et la portée du chœur dans la comédie qui nous occupe. Si les Nuées forment le chœur, ce n'est pas seulement parce qu'aux yeux du poète les spéculations philosophiques sont comme des nuages où l'esprit se perd; c'est encore et surtout parce que les Nuées lui paraissent les seules divinités des libres penseurs, dont les hypothèses semblaient détrôner les dieux au profit des causes purement physiques. En expliquant tant bien que mal les phénomènes du ciel, les philosophes de l'école d'Ionie avaient porté un coup sensible aux superstitions populaires; ils mettaient des causes naturelles là où la religion de la foule voyait des dieux, et, sans être athées, comme le criaient les dévots et les hypocrites du temps, ils se trouvaient pourtant en contradiction avec les croyances établies. Mais n'était-ce pas une calomnie d'attribuer à Socrate les opinions des physiciens, lui qui rejetait la physique et

l'astronomie, comme inaccessibles à l'esprit humain, et qui renfermait toute la science dans la morale? N'appelons pas calomnie ce qui n'est que légèreté. Socrate était un philosophe; donc il devait penser comme les philosophes; et la prétention de ceux-ci était précisément de connaître les choses d'en haut (μετέωρα) [1]. Ainsi raisonnait Aristophane avec la plupart des ultra-conservateurs de son temps. Ainsi raisonnent, je crains, ceux du nôtre. Vous parlez d'économie politique, prenez garde; ne seriez-vous pas par hasard un socialiste? Et qui dit socialiste dit communiste et tout ce qui s'ensuit. Nos honnêtes gens prennent les hallucinations de leur peur pour des réalités; il n'est pas étrange qu'ils paraissent calomnier, lorsqu'ils ne font que raconter sérieusement leurs mauvais rêves. C'est ainsi qu'Aristophane a été conduit à identifier Socrate avec les sophistes, héritiers des physiciens d'Ionie, et à faire de ceux-ci des athées ou des destructeurs des dieux. Les Nuées qui forment son chœur ne sont que la traduction poétique et fantastique de ces identifications plus que risquées :

..... Οὐράνιαι Νεφέλαι, μεγάλαι θεαὶ ἀνδράσιν ἀργοῖς.

Elles sont « les grandes déesses des fainéants qui leur doivent tout : pensée, parole, finesse, charlatanisme, bavardage, mensonge, et vive conception » (316-318).

Strepsiade, qui se soucie assez peu d'une sagesse par delà les nues, ne leur demande qu'une toute petite grâce, de « devancer tous les Grecs de cent stades dans l'art de la parole »; moins que cela encore, « de tourner à son

1. C'est pourquoi les comiques les appelaient μετεωρολέσχαι, μετεωροφροντισταί.

profit les mauvaises causes et de glisser entre les mains de ses créanciers ». Mais si ses ambitions sont modestes, son zèle et son ardeur n'ont point de mesure; jamais savant à la poursuite des plus hauts problèmes n'a montré plus d'abnégation courageuse ni de disposition aux plus pénibles sacrifices. « Je ferai ce que vous voudrez, dit-il aux Nuées qui lui recommandent de se livrer intrépidement à leurs ministres. Et d'ailleurs il n'y a pas à reculer avec ces maudits chevaux et ce mariage qui m'a égorgé. Que vos ministres fassent donc de moi ce qu'ils veulent; je leur livre mon corps. Les coups, la faim, le soif, le chaud, le froid, peu m'importe. Qu'ils écorchent mon corps comme une outre [1], pourvu que j'échappe à mes dettes, pourvu que j'aie la réputation d'être un hardi coquin, beau parleur, sans vergogne, effronté, scélérat, prêt à tout, habile à souder des mensonges, bavard, un vieux routier de chicane, une vraie table de lois, un moulin à paroles, un renard qui passe par tous les trous, souple comme une courroie, glissant comme une anguille, dissimulé, fanfaron, éhonté comme

1. Platon ne parle pas autrement en peignant le désir passionné de la vertu : « S'ils (les sophistes Euthydème et Dionysodore) savent si bien refondre les hommes, que d'un méchant et d'un insensé ils fassent un homme de bien et un sage, soit qu'ils aient découvert eux-mêmes, soit qu'ils aient appris d'un autre cet art de changer et de détruire..., accordons-leur donc ce qu'ils demandent : qu'ils tuent ce jeune homme et nous le rendent ensuite plein de sagesse, et qu'ils fassent de même pour nous tous. Que si, vous autres jeunes gens, vous êtes effrayés, je veux que le danger soit pour moi seul comme pour un vil Carien : aussi bien je suis déjà vieux et tout prêt à courir le risque de cette expérience, et à me livrer à Dionysodore comme à une autre Médée de Colchos. Qu'il me tue donc, qu'il me fasse bouillir et tout ce qu'il lui plaira, pourvu qu'il me rende homme de bien. — Et moi, dit Ctésippe, je suis également prêt, Socrate, à me mettre entre les mains de ces étrangers; qu'ils me déchirent même, si bon leur semble, plus qu'ils ne me déchirent maintenant, pourvu que de ma peau ils ne fassent pas une outre comme celle de Marsyas, mais un vase de vertu (*Euthydème*). »

un impur, un fourbe à cent visages, roué, insupportable, impudent autant qu'un pique-assiette. Tels sont les noms dont je veux qu'on me salue; à cette condition, qu'ils me traitent à leur guise, et, s'ils le veulent, par Cérès! qu'ils fassent de moi un boudin et me servent aux songe-creux » (437-456).

Malheureusement ses moyens ne répondent pas à sa bonne volonté. De mémoire, il n'en a guère, « si on lui doit, il en a beaucoup; il n'en a plus du tout, s'il doit lui-même [1] ». Toute sa facilité naturelle à parler consiste à filouter [2]. Malgré l'infirmité mentale de ce triste disciple, Socrate entreprend son éducation sophistique ou oratoire et le fait passer dans le *pensoir* pour l'endoctriner; mais il en ressort bientôt : « Par la Respiration, par le Chaos, par les Airs, je n'ai jamais vu d'homme si grossier, si inepte, si stupide, si oublieux. Toutes les petites subtilités que je lui enseigne, il les a oubliées avant de les savoir. Cependant je n'y renonce pas. Je vais le faire venir ici en plein air » (627-632). Socrate veut d'abord enseigner à Strepsiade le rythme et la distinction grammaticale des genres (choses dont s'occupaient beaucoup les sophistes, notamment Hippias et Protagoras); mais, en fait de mesures, le bonhomme ne connaît que celle de la farine; et il n'a pas besoin de grammaire pour distinguer les mâles des femelles. Ne comprenant pas qu'il

1. Je n'ai jamais entendu dire, observe Caton dans le *De Senectute*, qu'un vieillard eût oublié l'endroit où il cache son trésor : Nec vero quemquam senum audivi oblitum quo loco thesaurum obruisset. (Chap. VII.)

2. Cette opposition de *parler* et de *filouter* n'offre aucun sens en français. Il n'y a aucun rapport entre la question : « As-tu de la facilité naturelle à parler? » et la réponse : « A parler, non; à filouter, oui. » L'incohérence du dialogue ou le coq-à-l'âne cesse, si l'on considère qu'il y a en grec un jeu de mots par à peu près, ἐρεῖν-λέγειν (parler) étant contenu dans ἀποστερεῖν (filouter).

faut commencer par le commencement, il a beau dire à son maître : « ..... Mais à quoi bon apprendre ce que nous savons tous? mais, malheureux, ce n'est point cela que je veux apprendre; c'est, oui, c'est le raisonnement injuste »; il faut qu'il subisse la théorie des formes anormales, telles que les noms masculins qui ont une désinence féminine, et réciproquement. Après quoi, Socrate le livre à ses propres pensées en lui recommandant de « réfléchir, d'examiner, de tourner son esprit dans tous les sens, d'étudier en détail, d'analyser, s'il rencontre une difficulté, de sauter à une autre idée et, au lieu de s'obstiner inutilement à la même pensée, de laisser ses méditations prendre du champ et voler dans les airs comme un hanneton qu'un fil retient par la patte » (740-745, 761-763); puis il l'interroge de nouveau; mais, fatigué d'une intelligence si peu ouverte et si rebelle, il congédie enfin le campagnard : « Tu radotes, va-t'en; je ne te donne plus de leçons. — Pourquoi? au nom des dieux, Socrate. — Tu oublies aussitôt ce que tu viens d'apprendre. Par exemple, dis-moi ce que je t'ai enseigné d'abord. Voyons, qu'était-ce que cette première chose? Oui, qu'était-ce? — Ah! cet objet dans lequel on pétrit le pain, ah! mon Dieu! comme l'appelle-t-on? — Peste soit de la plus oublieuse et de la plus stupide des vieilles bêtes! » (783-790) Strepsiade n'aurait plus qu'à se pendre de désespoir, si les Nuées ne lui conseillaient d'envoyer son fils étudier, bon gré mal gré, à sa place.

On ne se frotte pas impunément aux sophistes, et voilà déjà Strepsiade qui raisonne à leur guise, et qui, comme le M. Jourdain de Molière, répète complaisamment la leçon qu'il vient d'apprendre.

Strepsiade. Non, par la Nuée! tu ne rentreras plus ici;

va manger les colonnes de ton oncle Mégaclès. — *Phidippide.* Ah! mon pauvre père, qu'as-tu donc? Tu n'es pas dans ton bon sens, par Jupiter Olympien. — *St.* Voyez, voyez! *Jupiter Olympien!* O sottise! à cet âge, croire qu'il y a un Jupiter. — *Ph.* Qu'y a-t-il là qui te fasse rire? — *St.* Je réfléchis qu'il faut que tu sois un bien petit enfant pour croire à de telles vieilleries. Approche, viens que je t'instruise. Je vais te dire une chose qu'il faut savoir pour être homme. Mais au moins ne la répète à personne. — *Ph.* Me voici : qu'est-ce donc? — *St.* Tu as juré tout à l'heure par Jupiter. — *Ph.* Oui. — *St.* Vois-tu comme il est bon d'apprendre? Il n'y a pas de Jupiter, mon Phidippide. — *Ph.* Qu'est-ce donc? — *St.* C'est le tourbillon qui est roi : il a chassé Jupiter » (814-828). Molière s'est souvenu d'Aristophane dans la scène de M. Jourdain avec sa femme, puis avec sa servante. Mais s'il n'y a pas plus de comique, il y a une idée plus profonde dans le poète grec : c'est que les paradoxes et les sophismes sont malsains pour les intelligences, et cela deviendra plus sensible encore dans deux scènes épisodiques que nous trouverons tout à l'heure. Phidippide cède enfin et Strepsiade l'amène tout triomphant à Socrate : « Ne t'inquiète pas et instruis-le, dit-il au maître avec la bonhomie et la naïveté d'un père fier des heureuses dispositions de son enfant. C'est une nature très intelligente. Tout petit, il s'amusait déjà chez nous à fabriquer des maisons, à sculpter des bateaux, à construire de petits chariots de cuir; il savait à merveille faire des grenouilles avec une écorce de grenade. Apprends-lui les deux raisonnements, le fort et le faible qui, par des arguments injustes, sait triompher du fort; sinon tous les deux, au moins l'injuste et par tous les moyens » (877-885).

C'est du Juste et de l'Injuste même, non de Socrate, que le jeune homme va prendre ses premières leçons. On apportait dans une cage, si nous en croyons les scholiastes, ces deux entités allégoriques, ces deux êtres de raison, exactement comme deux coqs de combat se dressant sur leurs ergots. Se disputant Phidippide l'un à l'autre, les deux adversaires débutent par une altercation assez vive, où l'on s'étonne de trouver ce dialogue hardi, fort étrange dans un poète qui se donne pour le défenseur des dieux : « Je soutiens que la justice n'existe pas. — Elle n'existe pas? — Eh bien! où est-elle? chez les Dieux? Comment donc, si la justice existe, Jupiter n'a-t-il pas été mis à mort pour avoir enchaîné son père [1]? » (902-906) Le Juste a beau s'écrier : « Ah! voici qui me tourne sur le cœur; vite une cuvette; » le trait n'en est pas moins mortel pour les dieux de la fable. Mais le chœur ne se contente pas de cette escarmouche; il veut une bataille oratoire en règle. Le Juste fait dans un éloquent plaidoyer l'éloge de l'ancienne éducation. « Vieilleries, riposte dédaigneusement son adversaire. — C'est pourtant par ces vieilleries, reprend le Juste, que j'ai formé les hommes de Marathon..... Aie donc le courage, jeune homme, de t'attacher à moi, qui suis la justice et la raison; et tu sauras fuir la place publique, t'abstenir de bains, rougir de ce qui est honteux, prendre feu si l'on raille ta vertu, céder ta place aux plus âgés, honorer tes

1. Eschyle met quelque chose d'analogue dans la bouche des Euménides. « Jupiter fait plus de compte du meurtre d'un père (que de celui d'une mère), à ce que tu dis. Mais lui-même a enchaîné son père, le vieux Cronos. Comment ce fait se concilie-t-il avec tes discours? »

Πατρὸς προτιμᾷ Ζεὺς μόρον τῷ σῷ λόγῳ·
Αὐτὸς δ'ἔδησε πατέρα πρεσβύτην Κρόνον·
Πῶς ταῦτα τούτοις οὐκ ἐναντίως λέγεις;
(*Eum.*, v. 640-642).

parents, éviter enfin tout ce qui est mal, parce que tu dois représenter l'image même de la pudeur. Ne cours pas après les danseuses, de peur que, si tu te passionnes pour de tels spectacles, une courtisane ne te jette la pomme et que ta réputation n'en soit perdue. Ne réponds pas à ton père, ne l'appelle pas vieux radoteur [1], ne reproche pas son âge au vieillard qui t'a nourri. — Oui, par Bacchus, et tu seras tout le portrait des fils d'Hippocrate, on t'appellera le grand dadais à maman. — Non, mais, brillant de force et de santé, tu passeras ton temps dans les gymnases, au lieu de caqueter sur la place publique et d'y débiter des sornettes comme aujourd'hui, ou de craindre qu'on te traîne en justice pour une vétille grossie par la chicane. Tu descendras à l'Académie pour courir sous les oliviers sacrés, la tête ceinte de roseau blanc, avec un vertueux ami de ton âge [2], respirant le parfum de l'if, de la tranquillité et des pousses nouvelles du peuplier, heureux de goûter les douceurs du printemps lorsque murmure l'orme doucement froissé contre le platane » (985-1008). La réponse de l'Injuste ne brille pas de cette forte et fraîche poésie; mais elle présente des traits qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire morale de la Grèce et qui, je le répète, ont lieu de surprendre sous la plume d'un défenseur des Dieux. « Jeune homme, examine un peu ce que c'est que la tempérance et de quels plaisirs elle te priverait : les jeunes garçons, les femmes, le jeu, les mets friands, le vin, les éclats de rire.

1. Aristophane a écrit : Ne l'appelle pas Japhet. C'est que Japhet est l'aîné de la race humaine.

2. Ce vertueux ami me gâte quelque peu ce morceau. J'en ai vu à Alger, de ces vertueux amis qui se promenaient sentimentalement en se tenant par la main, comme nos jeunes campagnards font avec leurs bonnes amies. Les personnes qui connaissaient les mœurs du pays n'étaient pas précisément édifiées de leur innocence.

Et que vaut la vie sans tout cela? Puis si tu viens à commettre une de ces fautes inhérentes à l'humaine faiblesse et que tu sois pris sur le fait, tu seras perdu, si tu ne sais parler. Mais suis mes leçons et tu pourras danser, rire, ne rougir de rien. Es-tu surpris en adultère? Réponds au mari que tu n'es pas coupable, et rappelle l'exemple de Jupiter qui se laissait vaincre par l'amour et les femmes. Simple mortel, peux-tu être plus fort qu'un Dieu? » (1071-1082) Mais il passera pour un débauché crapuleux : Le grand mal! Les orateurs, les tragiques, les démagogues, tous, et les spectateurs aussi ne sont-ils pas de la crapule? Le Juste se voyant seul s'avouait vaincu, et jetant son manteau dans l'amphithéâtre, il descendait, dit-on, s'asseoir parmi les spectateurs [1].

Voilà, au point de vue de l'Ancienne Comédie, la scène capitale, celle qui donne à la pièce toute sa signification; et elle est si bien cela, que le poète, qui se plaignait de n'avoir pas été compris à la première représentation, l'ajouta pour que les juges du second concours auquel il voulait la présenter ne s'y trompassent point [2]. Mais, au point de vue de l'art dramatique, ce débat entre deux personnages fantastiques, entre deux abstractions burlesquement accoutrées, ne fait que ralentir bizarrement l'action.

1. Soit que l'*Antiope* d'Euripide fût antérieure aux *Nuées*, soit qu'elle parût après, il serait curieux de pouvoir comparer la scène de Zéthos et d'Amphion avec celle du Juste et de l'Injuste, qui en est la contre-partie. Euripide défendait l'éducation nouvelle représentée par Amphion, contre l'ancienne éducation représentée par Zéthos, ce frère germain du Juste d'Aristophane. Il ne reste malheureusement que quelques débris de ce débat célèbre dans l'antiquité.

2. Voir plus bas ce que les scholiastes disent des modifications apportées par le poète à son œuvre première. — Voir les plaintes d'Aristophane sur son insuccès dans la parabase des *Nuées* actuelles (518-526) et dans celle des *Guêpes* (1015-1017, 1043-1050).

Socrate achève, mais hors de la scène, les leçons de l'Injuste et l'éducation de Phidippide [1], qu'il rend bientôt à son père en se félicitant d'en avoir fait un sophiste accompli. Strepsiade ne se sent pas d'aise, en effet, en entendant son fils subtiliser sur les termes de la loi des échéances, ἕνῃ καὶ νέᾳ, le dernier et premier jour (de la lune). « Parfait, s'écrie-t-il. Ah ! pauvres bêtes qui nous servez de proie, à nous, les habiles ! Vous n'êtes ici-bas que pour faire nombre, vraies bûches [2], moutons à tondre, tas de cruches. Aussi je vais faire sonner pour mon fils et pour moi la fanfare de la victoire. Heureux Strepsiade ! quelle habileté est la tienne ! Quel fils tu as là ! Ainsi parleront mes amis et mes voisins, jaloux de te voir gagner toutes les causes » (1201-1211). Il peut donc enfin ne pas payer ses dettes. Fort de l'éloquence victorieuse de son fils, qui sait faire valoir les mauvaises raisons contre les bonnes, l'argument faible contre l'argument fort, il peut être maintenant fripon en toute sécurité, et il le devient en effet. Pour commencer, il éconduit outrageusement les deux créanciers, ce Pasias et cet Amynias, qui lui tourmentaient le plus l'esprit. Il dit à l'un qu'attendu qu'il n'y a pas de Jupiter, il est prêt à

1. Entre le débat du Juste avec l'Injuste et la seconde parabase, on lit ce court dialogue de Strepsiade et de Socrate : « Eh bien ! ramènes-tu ton fils ou veux-tu que je l'instruise à parler ? — Instruis-le, châtie-le, et ne manque pas de lui affiler la langue, etc. » Dialogue complètement inutile, puisque Socrate s'est déjà chargé de l'éducation de Phidippide sur la prière de Strepsiade. Sont-ce huit vers de la première édition des *Nuées* qui se sont glissés par interpolation dans la seconde ? Ou bien y a-t-il là simplement une négligence du poète ? On a beaucoup abusé et l'on abuse toujours beaucoup des prétendues interpolations pour bouleverser les anciens textes. Pourquoi ne pas appliquer plus souvent aux anciens, qui étaient hommes comme nous, le « quandoque bonus dormitat Homerus », ou le « non ego paucis offendar maculis quas aut incuria fudit, aut humana parum cavit natura » ?

2. Le texte porte λίθοι ὄντες (étant des pierres).

jurer qu'il ne lui doit rien; il lui répète la subtilité sur le premier et dernier jour (de la lune); d'ailleurs ce créancier est trop sot pour être payé, et il le lui prouve par des arguments dignes du *Médecin malgré lui*. « *Strepsiade*. Attends un peu, je vais te répondre clairement. — *Pasias* (*à son témoin*). Que crois-tu qu'il fasse? — *Le témoin*. Il payera. — *Strepsiade*. Où est celui qui me réclame de l'argent? Dis-moi : qu'est-ce que cela? — *P*. Cela? Mais c'est ton auge [1] à pétrir. — *St*. Et tu oses réclamer de l'argent quand tu es si inepte? Je ne rendrai pas une obole à celui qui dit *ton auge* pour *ta auge* [2]. — *P*. Tu ne me rendras pas? — *St*. Non, que je sache, allons, finissons-en; déguerpis au plus vite. — *P*. Je m'en vais, mais pour déposer ma caution, ou que je meure! — *St*. Eh bien! ce sera autant de perdu à ajouter aux douze mines. Mais vraiment cela me fait de la peine : j'ai pitié de ce pauvre simple qui dit *ton auge* au lieu de *ta auge!* » (1244-1251) Quant au second créancier, Strepsiade l'embarrasse par des questions sophistiques, fort étrangères à sa réclamation. « *St*. Dis-moi un peu, crois-tu que ce soit toujours de l'eau nouvelle que Jupiter fait tomber chaque fois qu'il pleut, ou bien est-ce toujours la même eau que le soleil pompe sur la terre? — *A*. Ma foi, je n'en sais rien et je ne m'en soucie guère. — *St*. Et tu aurais le droit de me réclamer ton argent, quand tu ne sais pas un mot des phénomènes célestes? — *A*. Si tu es gêné, paye-moi au moins l'intérêt. — *St*. Quelle

1. Cela nous ramène à la science grammaticale que Strepsiade a apprise de Socrate. Κάρδοπος (auge) est une de ces anomalies dont s'occupaient les sophistes avant les grammairiens d'Alexandrie. C'est un nom féminin avec une terminaison masculine.

2. *Ton*, adjectif possessif masculin à la place de *ta*, devant une voyelle, forme une anomalie analogue à celle de Κάρδοπος accompagné de l'article féminin ἡ.

bête est-ce là, l'intérêt? — *A*. Quoi! chaque mois, chaque jour, la somme prêtée ne va-t-elle pas croissant, croissant toujours, à mesure que le temps s'écoule? — *St*. Fort bien. Mais crois-tu que dans la mer il y ait maintenant plus d'eau qu'autrefois? — *A*. Non, la même quantité; elle ne doit pas augmenter. — *St*. Ainsi, pauvre fou, la mer, qui reçoit les fleuves, ne s'accroît jamais, et tu voudrais que ton argent s'accrût! Sauve-toi vite d'ici. Qu'on m'apporte un aiguillon! (1278-1297) » Mais attendons la fin.

La sophistique n'apprenait pas seulement aux pères à ne pas payer leurs créanciers; elle apprenait encore aux enfants à ne pas respecter leurs parents; et Strepsiade, qui tout à l'heure criait victoire, pourrait bien chanter d'un autre ton. Il reparaît bientôt poursuivi par son fils, qui le bat et qui lui prouve par des arguments en forme qu'il a toute raison de le battre. Avoir le front de lui commander, à lui Phidippide, l'élève des penseurs, de chanter dans un festin comme une cigale, lui demander quelque morceau lyrique de Simonide [1], ce piètre poète, ou d'Eschyle, ce poète boursouflé, mépriser Euripide, le poète des sages, parce qu'il fait violer une sœur par son frère, en vérité une pareille sottise ne méritait-elle pas d'être châtiée? Pauvre Strepsiade! Il n'a rien tant désiré que de voir son fils en possession du double argument, afin de se débarrasser de ses créanciers et de ses dettes sans bourse délier; il l'a presque forcé de se mettre à l'école des sophistes, sans se soucier de cette menace deux fois répétée : Prends garde que tu n'aies un jour à t'en

1. Simonide pourtant, si l'on s'en rapportait au *Protagoras*, devait être le poète favori des sophistes.

repentir » [1]; il ne se possédait plus de joie en le voyant sortir de l'école de Socrate, le teint pâle, « mais l'œil assuré et impudent comme celui d'un vrai Athénien », et l'air décidé à nier d'abord, à contredire ensuite, et à crier à sa partie adverse : « Eh bien, qu'as-tu à répondre? » et maintenant il va être réduit à hurler : « Malheureux; mais c'est moi qui t'ai fait enseigner à réfuter le juste, et tu veux me persuader qu'il est juste et à propos de battre son père » (1338-1341). Aristophane, comme c'est d'ailleurs l'habitude des écrivains grecs qu'aucune mauvaise honte ne fait reculer devant la logique, pousse les choses jusqu'à la dernière extrémité et ne craint pas de faire entendre au public cet étrange dialogue : « Misérable, peut-on avoir raison de battre son père?..... — Oui, et d'abord réponds-moi : dans mon enfance ne me frappais-tu pas? — Mais sans doute, pour ton bien, dans ton intérêt. — N'est-il pas juste qu'à mon tour je te frappe pour ton bien, puisque c'est vouloir du bien que de frapper? Comment? Il faudrait que ton corps fût à l'abri des coups et non le mien? Ne suis-je pas aussi né libre? Les enfants pleureraient et non les pères? — Mais... — Tu diras que d'après la loi c'est aux enfants d'être battus. Mais moi, je te réponds que les vieillards sont deux fois enfants, et qu'il convient de châtier les vieillards plus que ceux qui

1. La première fois, cette menace lui vient de son fils même (v. 865); la seconde, du chœur (v. 1114). Le chœur dit encore un peu plus bas : « Où mène la passion du mal? Voilà un vieillard pervers qui veut frustrer ses créanciers; mais il ne peut manquer de lui arriver dès aujourd'hui quelque aventure qui punira bien vite ce fourbe de ses honteux projets. Dès longtemps, il souhaitait que son fils sût combattre le bon droit et gagner sur tous ses adversaires les causes même les plus iniques. Ce souhait va, je crois, s'accomplir. Mais peut-être voudra-t-il bientôt que son fils soit muet (1303-1320). Mais ceci s'adresse aux spectateurs, et non à Strepsiade. C'est une préparation de la scène scandaleuse entre ce pauvre homme et son fils.

sont jeunes; car leurs fautes sont moins excusables. — Mais la loi n'admet en aucun pays qu'on traite ainsi son père. — Celui qui porta cette loi n'était-il pas homme aussi bien que toi et moi? Il s'est fait croire alors, et moi, je n'aurais pas le droit d'établir pour l'avenir une loi nouvelle, qui permît aux enfants de frapper les pères à leur tour? Tous les coups que nous avons reçus avant cette loi, nous vous en faisons grâce; nous consentons à ce que vous nous ayez impunément rossés. Mais regarde les coqs et les autres animaux [1], comme ils se battent avec leurs pères; et cependant quelle différence y a-t-il entre eux et nous, si ce n'est qu'ils ne proposent pas de décrets? » (1409-1424) Phidippide ne serait pas plus embarrassé et propose de prouver qu'un fils peut légitimement battre sa mère (1444-1447). Strepsiade est à la fois révolté et atterré. Si triomphant tout à l'heure de l'habileté et de l'éloquence de son fils, il demeure accablé, lorsqu'il les voit à l'œuvre à son préjudice. Mais au lieu de s'en prendre à lui-même, il s'en prend aux Nuées, à qui il s'est confié corps et âme et qui l'ont mal conseillé. « Toi seul es cause de tous tes malheurs, parce que tu as suivi la voie du mal. — Que ne le disiez-vous alors, au lieu d'exciter un pauvre vieillard ignorant? — Nous agissons toujours ainsi quand nous voyons un homme se passionner pour le mal; nous le frappons de quelque dis-

1. Même thèse dans *les Oiseaux :* « Tout ce qui est honteux sur la terre et condamné par la loi est honorable au contraire chez nous autres oiseaux. Chez vous, par exemple, battre son père est un crime; c'est une action estimée parmi nous; il est beau de courir sus à son père et de le frapper en disant : « Allons, lève l'ergot si tu veux combattre » (755-759). Elle serait même plus révoltante dans *les Oiseaux* que dans *les Nuées*, parce que l'auteur semble la prendre à son compte, étant débitée par le coryphée; mais elle n'a évidemment rien de sérieux, comme le prouvent les vers 1363-1369 de la même comédie.

grâce, afin qu'il apprenne à craindre les dieux » (1454-1461). Il n'en fallait pas moins pour faire rentrer Strepsiade en lui-même et pour lui enseigner sensiblement qu'il n'a dans sa malhonnêteté que ce qu'il mérite : « Hélas ! c'est bien dur, Nuées, mais c'est juste » (1462). Sa consolation sera de se venger des faux sages qui l'ont abusé. En vain il invite son fils à se joindre à lui contre ces scélérats qu'il prisait si fort il n'y a qu'un instant. L'invocation à Jupiter paternel n'a point de prise sur Phidippide : « Est-ce qu'il y a un Jupiter? Le tourbillon l'a détrôné. » Ce dernier trait ne fait qu'exaspérer la douleur et la rage du malheureux. Il met le feu au phrontistère, tandis qu'un de ses esclaves, une hache à la main, en fait crouler la toiture sur la tête de Socrate et de ses amis.

Les Nuées me paraissent la pièce la plus fortement conçue de tout le théâtre d'Aristophane; elles sont aussi la seule qui présente vraiment une action. Nous verrons, en examinant les comédies littéraires, que *les Femmes aux fêtes de Cérès*, qui ont un commencement, un milieu et une fin, chose rare dans les comédies aristophanesques, offrent plutôt une apparence d'action qu'une action véritable, parce que tous les personnages, Agathon, Euripide et Mnésiloque, ne sont que des marionnettes ou des pantins dans la main et à la merci du poète, et qu'avec des pantins et des marionnettes il est impossible de constituer une action qui se développe comme d'elle-même. *Lysistrate* approche plus de la perfection d'une œuvre dramatique : tous les incidents, empruntés au monde du possible et non plus au monde fantastique, sortent naturellement les uns des autres et de l'idée première de la comédie; l'action est cependant incomplète en un sens;

le drame intérieur manque, ce drame dont les incidents ne doivent être que la manifestation au dehors et sur lequel ils réagissent à leur tour, non seulement en mettant en saillie le caractère des personnages, mais en le modifiant sans cesse et dans le sens de l'action et dans le sens de leur tendance naturelle. Si Lysistrate dirige tous les mouvements du drame, comme un général les mouvements d'une bataille, elle est à la fin ce qu'elle paraît d'abord, sans modification ni développement bien sensible; elle représente une idée plutôt qu'une personne vivante. Dans *les Nuées*, le drame du dedans et celui du dehors marchent concurremment et réagissent l'un sur l'autre, parce qu'il s'y rencontre un véritable caractère.

Strepsiade, à part quelques mots et quelques plaisanteries qui sont plus du poète que de lui, est un personnage aussi vrai que le plus vrai des personnages de Molière. On ne peut lui comparer ni le vieux Démos, ni la vive et spirituelle Lysistrate, comme le fait l'auteur d'une thèse *De personis apud Aristophanem* [1]. Démos n'est qu'une caricature allégorique; Lysistrate n'est qu'un rôle; Strepsiade est un homme. Je ne m'arrêterai pas à démontrer qu'un être collectif ne saurait avoir de caractère propre [2], ni que le Démos des *Chevaliers* n'est

1. A. Croiset.

2. C'est ce qui fait qu'on ne doit admettre qu'avec de grandes réserves le rapprochement fait par Saint-Marc Girardin entre les foules de Shakespeare et les chœurs des tragiques grecs. Le poète anglais a bien son opinion (et très aristocratique) sur la foule prise dans son ensemble. Mais, en général, il ne la fait agir ni parler collectivement; il n'aime pas les êtres de raison; ce qu'il représente, c'est tel ou tel individu de la foule; s'il y a une idée générale chez lui, elle n'est que l'impression résultant des mots ou des actes individuels. Les tragiques grecs, par un procédé contraire, ne représentent que l'être collectif. Leurs chœurs sont avant tout l'expression de ce qu'il y a de plus général dans l'opinion publique, en face des événements.

qu'une marionnette, à laquelle Aristophane prête une sottise ou une malice sans mesure, selon les besoins de sa cause. Je dirai simplement que ce qui nous trompe, nous autres lettrés, c'est que nous ne pouvons nous défaire d'un mépris secret pour le peuple, et qu'il nous semble, du haut de notre littérature et de notre goût, que la bête aux mille têtes est la bête folle et sotte par excellence, comme si lettrés et ignorants, sages et fous, nous ne faisions pas tous partie de ce Démos qu'il est de si bon air de mépriser. Voilà pourquoi l'on est tenté de voir un caractère dans cette caricature allégorique de Démos, qui, par son inaction et sa passivité, est précisément l'opposé d'un caractère. Mais pourquoi refuser ce titre à la vive et spirituelle Lysistrate? Ce n'est pas elle qu'on peut accuser de ne pas agir. Résolue, vigilante, toujours sur la brèche, payant de sa personne avec un entrain merveilleux dans la difficulté et le danger, elle mène tout dans la comédie qui porte son nom. Elle prévoit les obstacles et les surmonte; elle pressent les défaillances et les défections et elle les arrête; elle est l'âme de cette conspiration féminine qui n'arrive à bonne fin que par son incessante énergie. Elle est pourtant un rôle plutôt qu'un personnage : distinction qui peut sembler subtile et peut-être arbitraire, mais que je crois vraie sans me flatter de la faire entendre. Je me contente de renvoyer le lecteur à l'impression différente que leur ont laissée les soubrettes de Molière et celles de Regnard, celles-ci, qui n'existent que dans la fantaisie du poète et ne sont que des personnages de comédie, celles-là, qui, outre l'existence idéale que leur prête le grand comique, ont l'avantage de se rencontrer, partiellement et trait par trait, dans la réalité. Lysistrate, *mutatis mutandis*, a

beaucoup de l'entrain réel et de la vie un peu factice de la *Lisette* du *Légataire universel* et de celle des *Folies amoureuses;* elle n'existe pas en elle-même et pour elle-même; elle n'existe que pour la fonction plaisante que le poète lui a assignée. Quel est son caractère? je n'en sais rien; elle est très sémillante et très amusante, c'est tout ce que je puis dire. Il se rencontre, dans la comédie où elle tient le premier rôle, assez d'observation morale pour qu'il en résulte une action logique et naturelle; il n'y en a pas assez pour que cette action puisse être considérée comme un type achevé du drame comique.

Les Nuées ont ce qui manque à la comédie de *Lysistrate*, parce que tout y a son principe dans la situation et le caractère de Strepsiade. Ayant eu le malheur de se mésallier par vanité et de prendre une femme hautaine et dépensière, qui n'est pas de sa condition ni de son monde, il voit les conséquences de cette faute s'étendre sur toute son existence. Endetté et presque ruiné par un fils qui le respecte assez peu, il n'a point la tête assez forte ni le cœur assez haut pour repousser les mauvais conseils du désespoir et de la misère qui le menace. Comme il est ignorant, crédule, âprement attaché à son bien, prêt à soutenir les plus mauvais procès pour le conserver, ainsi que la plupart des paysans, il n'est pas loin d'accorder une sorte de toute-puissance à ces sophistes dont l'habileté fait tant de bruit et de scandale autour de lui. Ne pourraient-ils pas, eux que l'on dit si adroits à gagner les pires causes, transmettre à son fils ce talent merveilleux? Avec un tel synégore [1], Strepsiade est bien sûr

1. Nos paysans auraient recours à un avocat; mais, selon le droit athénien, chacun devait plaider dans sa propre cause ou par lui-même ou par un de ses plus proches parents. Encore ce dernier cas n'était-il qu'une

de ne pas payer ses dettes. Le penchant des paysans à la mauvaise foi, leur esprit processif et leur confiance sans bornes dans le secours des hommes de loi, quand leurs intérêts sont en jeu, voilà le fondement solide sur lequel va s'édifier toute la comédie. Et ce n'est pas une fantaisie plus ou moins plaisante, comme le principe des autres comédies aristophanesques, mais un fait d'observation éternellement vrai, exprimé d'une manière paradoxale et piquante. Le reste coule naturellement. Une fois qu'il a conçu sa belle idée, voyez comme Strepsiade est caressant, câlin avec son fils, dont il vient de maudire les dépenses et les folies, et qu'il traite sans doute assez durement d'habitude : nos madrés paysans, malgré leur rudesse, ne sont-ils pas les plus souples et les plus flatteurs des hommes, quand ils voient quelque chose à gagner? Rebuté par son fils, en bon Athénien qui ne tombe que pour se relever sans jamais s'avouer vaincu, il ne désespère pas et ne demande qu'à lui-même ce que les autres lui refusent. Barbon, il se mettra à l'école. De là les scènes grotesques entre lui et Socrate : scènes engendrées et par le caractère de l'homme et par sa situation; car le paysan, vu son ignorance, n'est pas moins tenace dans ses idées étroites qu'attaché au gain, et, quand ces deux causes se réunissent, quelle âpreté de volonté ne doivent-elles pas produire? Mais quelques miracles que fasse la volonté, elle ne peut donner les facultés qu'on n'a pas. Strepsiade se tuerait ou deviendrait fou furieux,

tolérance, laquelle prit de plus en plus d'extension. Celui qui plaidait ainsi pour un parent se nommait synégore (parce qu'il prenait la parole après celui auquel il prêtait son éloquence officieuse). Étaient encore appelés synégores les orateurs chargés de défendre les droits de l'État, lequel, en sa qualité d'être collectif et de raison, devait nécessairement être représenté.

lorsque, chassé par Socrate, il se trouve seul en face de son impuissance et de son idée fixe, si cette idée fixe elle-même, sous la forme des Nuées, ces déesses du vide, ne lui inspirait de faire une nouvelle tentative près de son fils. Qu'on suive la pièce scène par scène, et l'on se convaincra facilement que les scènes non seulement s'engendrent les unes les autres, mais qu'elles sont dans la plus étroite dépendance du caractère de Strepsiade. C'est que ce caractère est dans un changement et un progrès continus, par l'action et la réaction des personnages les uns sur les autres. Après une longue nuit d'insomnie, causée par la pensée de l'approche des échéances, Strepsiade s'est levé avec de fortes dispositions à devenir un coquin, puisqu'il ne peut se libérer de ses dettes qu'en trouvant un moyen de ne pas les payer. Cette tentation s'exaspère d'abord par la résistance gouailleuse et insolente de son fils, puis par son insuccès personnel à l'école de Socrate. Il a eu beau résister, dans son gros bon sens un peu court, à la science sophistique de Socrate, parce qu'elle n'allait pas directement et ostensiblement à son but, cette science pernicieuse a plus mordu sur lui qu'il ne pense. Le voilà qui fait, avec une naïve et sotte vanité, étalage des connaissances nouvelles dont il a retenu quelques bribes, et surtout le voilà qui est en train de devenir impie : car sa passion dominante a entrevu l'utilité qu'elle pourrait tirer de la non-existence des dieux. Ce n'est encore qu'une velléité d'athéisme; elle se change insensiblement et par un progrès rapide en athéisme déterminé, lorsqu'à force d'obsessions, de menaces, et par le mauvais exemple qu'il lui donne, il a fait de son fils, qui jusqu'alors n'était qu'un vaurien, un fripon plus parfait que lui. Impie, il nie effrontément ses dettes et est prêt à se parjurer; il

reçoit ses créanciers avec dérision, insolence et brutalité. Qu'a-t-il encore à craindre et à respecter? Il se croit à l'abri du côté des hommes par l'éloquence irrésistible de son fils, du côté du ciel, parce que les dieux n'existent pas. Il triomphe donc avec l'emportement de la brute qui n'a plus de frein, avec l'impertinence de la faiblesse humaine, qui se sent en main ou croit tenir l'impunité de la toute-puissance. Mais ce triomphe est de courte durée. Phidippide, qui a désormais la bride sur le cou et qui peut s'abandonner à toute l'impétuosité aveugle et insolente de la jeunesse, prouve à son père par ses impertinences, ses injures et ses mauvais traitements que le coquin fait des coquins plus habiles et plus scélérats que lui, qui le punissent. Ainsi, grâce à l'heureuse conception du personnage de Strepsiade, l'action dans *les Nuées* ne demeure pas immobile, ne tourne pas court tout à coup, comme dans la plupart des autres comédies d'Aristophane, pour dériver et se perdre dans des scènes de carnaval. La mauvaise pensée qui est montée au cœur de Strepsiade est un germe qui se développe et porte ses fruits. Il devient de plus en plus coquin et ridicule, jusqu'à ce qu'enfin il soit châtié par les suites mêmes de sa malhonnêteté, je veux dire par la sophistique et l'immoralité dénaturées de son fils, et que, revenu à lui-même, il brûle à la lettre ce qu'il n'était pas loin d'adorer et de mettre à la place de la providence divine. De là deux choses, assez rares dans le théâtre d'Aristophane et sans doute dans l'Ancienne Comédie : un vrai dénouement et point de scènes épisodiques à proprement parler. On ne peut ranger en effet les scènes, si piquantes et si comiques, de Strepsiade avec ses créanciers Pasias et Amynias, parmi les hors-d'œuvre, confirmation en

quelque sorte oratoire de la thèse à démontrer, quand ils ne sont pas de purs remplissages. Elles sont préparées, annoncées, attendues ; elles tiennent intimement à la constitution même du drame. D'un autre côté, de même que ce sera une nécessité presque inévitable pour la Nouvelle Comédie de dénouer uniformément ses pièces par un mariage, c'était pour l'Ancienne Comédie une nécessité non moins impérieuse de finir monotonement par quelque scène débraillée et carnavalesque, souvenir de ses origines bachiques. *Les Nuées*, telles qu'elles nous sont parvenues, ont un dénouement qui leur est propre et qui semble la fin tellement naturelle de toute la comédie, qu'on ne se figure pas quelle pouvait être celle de la première édition. Est-il besoin d'ajouter que l'union de la satire et du drame n'est dans aucune autre pièce d'Aristophane aussi intime que dans celle où le développement vraisemblable d'un caractère est la vivante confirmation des censures plus ou moins justes de l'auteur?

De quelque côté qu'on les envisage, *les Nuées* peuvent passer à bon droit, ce me semble, pour le chef-d'œuvre non seulement de l'Ancienne Comédie, mais encore de la comédie dans l'antiquité. Il est impossible, il est vrai, de vérifier la chose, en les comparant aux pièces de Diphile, de Philémon et de Ménandre; mais il ne se rencontre pas dans tout le théâtre de Plaute et de Térence, cet écho si fidèle des Grecs, une seule pièce où l'action soit mieux fondée, mieux conduite, et dont le comique soit de cette force et de cette portée. Mais aussi elle est de toutes les pièces d'Aristophane celle qui se rapproche le plus de notre comédie [1], et où les défauts inhérents à la comédie

1. Je parle de la comédie française, notamment de celle de Molière, qu'une gallophobie sophistique s'est efforcée et parfois encore s'efforce

primitive des Attiques se font le moins sentir. Retranchez par la pensée le chœur et l'allégorie du juste et de l'injuste : tout le reste n'appartient pas plus à l'Ancienne Comédie qu'à la Comédie même. Cela va, sans doute, quelque peu à l'encontre des appréciations germaniques et des belles théories créées et mises au monde pour appuyer ces appréciations; mais qu'y faire? Schlegel écrit naïvement : « Aristophane prétendait que c'était le plus parfait de ses ouvrages; il ne faut pas cependant le prendre au mot sur ce jugement. » Il vaudrait mieux peut-être prendre au mot Schlegel, qui préfère volontiers *les Oiseaux* aux *Nuées*, précisément parce que, étant très difficile de dire le vrai but, le vrai sujet de cette espèce de féerie éblouissante, on peut en dire tout ce qu'on voudra et bâtir là-dessus les spéculations les plus fantastiques et les plus arbitraires. N'en déplaise à la gallophobie littéraire de nos bons voisins d'outre-Vosges (car c'est contre Molière et la France que ces spéculations creuses ont été inventées), il est permis de préférer le jugement d'Aristophane à celui de Schlegel, d'autant plus que ce jugement, d'ailleurs conforme à nos impressions personnelles, a été celui de la critique dans l'antiquité. « Ce drame est de ceux qui sont le plus puissamment travaillés [1] », nous dit un scholiaste (τὸ δὲ δρᾶμα τῶν πάνυ δυνατῶς πεπονημένων); « c'est le drame le plus beau et le plus artistement construit de toute l'ancienne poésie [2] », nous dit un autre (τὸ δὲ δρᾶμα τῆς ὅλης ποιήσεως κάλλιστόν φασι καὶ τεχνικώτατον) ; et, comme le prouve le

de rabaisser. Mais les dents de tous les Schlegel du monde s'useront sur cet airain avant de l'entamer.

1. Mot à mot « de ceux qui sont tout à fait puissamment travaillés » (*Hypothesis* III).

2. *Hypothesis* VII.

mot φασὶ, ces scholiastes ne donnent pas leur opinion personnelle; ils ne sont que l'écho de critiques antérieurs et plus autorisés. Je ne crains donc pas de le dire : *les Nuées* me paraissent être à la plupart des autres pièces d'Aristophane ce que l'*Œdipe roi* est aux poèmes tragiques d'Eschyle. Elles ne présentent pas seulement quelques scènes ou quelques traits éminemment comiques; elles sont une vraie comédie avec ce qui est essentiel à la comédie en tant que drame, c'est-à-dire le développement d'une action possible et de vrais personnages.

Les Nuées pourtant, soit que les nouveautés qui s'y rencontrent et qui en font le mérite aient contrarié les habitudes d'esprit des spectateurs, soit que les Athéniens n'aient point goûté cette sortie violente contre un homme qui était pour les uns un sage, pour les autres un causeur ingénieux et inoffensif, soit qu'Alcibiade, alors fort bien avec Socrate, comme l'avancent peut-être gratuitement les scholiastes, ait cabalé avec ses nombreux amis et partisans contre la pièce, n'eurent qu'un assez médiocre succès; elles ne vinrent dans le concours qu'au troisième rang, après *la Bouteille* de Cratinos et le *Connos* d'Amipsias [1]. On peut lire les doléances d'Aristophane à ce sujet dans la parabase des *Guêpes* et dans celle des secondes *Nuées*.

Il songea à présenter de nouveau sa comédie au jugement des spectateurs en la modifiant et en la perfectionnant. Mais il ne paraît avoir qu'à demi donné suite à ce projet, et, s'il refondit son œuvre, il ne la remit probablement jamais au théâtre, malgré ce dire de l'auteur de l'hypothesis V : « Il réussit (la seconde fois)

1. Αἱ πρῶται Νεφέλαι ἐδιδάχθησαν ἐν ἄστει ἐπὶ ἄρχοντος Ἰσάρχου, ὅτε Κρατῖνος μὲν ἐνίκα Πυτίνῃ, Ἀμειψίας δὲ Κόννῳ (*Hypothesis* V).

encore moins que la première et n'en fit plus par la suite représenter de recension nouvelle » [1]. La seule chose certaine, c'est qu'Aristophane, qui n'avait pas été heureux au concours de 423, remania son œuvre et lui fit subir des modifications assez profondes, si l'on en juge par cette notice importante : « Ce drame (les *secondes Nuées*) [2] est le même que le précédent, dit l'auteur de l'*hypothesis* VI, reproduisant, ce me semble, quelque ancien critique d'Alexandrie ou de Pergame qui avait sous la main les deux éditions des *Nuées*. Il a été retouché en partie; l'auteur désirait le remettre à la scène; mais il n'exécuta point ce projet pour une cause quelconque [3]. La correction a porté presque sur toutes les parties du drame. Le poète a retranché, ajouté; il a apporté des

1. ...Διόπερ Ἀριστοφάνης, ἀπορριφθεὶς παραλόγως, ᾠήθη δεῖν ἀναδιδάξαι τὰς Νεφέλας τὰς δευτέρας καὶ ἀπομέμφεσθαι τὸ θέατρον· ἀποτυχὼν δὲ πολὺ μᾶλλον καὶ ἐν τοῖς ἔπειτα οὐκέτι τὴν διασκευὴν εἰσήγαγεν. Αἱ δὲ δεύτεραι Νεφέλαι ἐπὶ Ἀμεινίου ἄρχοντος (*Hypothesis* V). Le membre de phrase καὶ ἐν τοῖς ἔπειτα... est beaucoup plus équivoque que ma traduction. On ne sait en effet si l'auteur veut dire qu'il n'en fit plus dans la suite de recension ou qu'il en fit une troisième recension qu'il ne fit pas jouer. C'est ce dernier sens qu'il faudrait adopter, s'il était vrai qu'Aristophane donna *les Nuées* pour la seconde fois sous l'archonte Aminias, c'est-à-dire en 422, et si ces compilateurs étaient conséquents et ne parlaient pas souvent au hasard. Car le poète ne pouvait évidemment parler en 422 ni du *Maricas* d'Eupolis, joué en 421, ni de la mort de Cléon, arrivée cette même année. Mais les anciens ne citent jamais, et par conséquent ne connaissent que les premières et les secondes *Nuées*. Il faut donc, ce semble, rejeter l'information de l'argument V : Αἱ δὲ δεύτεραι Νεφέλαι ἐπὶ Ἀμεινίου ἄρχοντος, quoiqu'elle soit reproduite dans la note (sur le v. 30) du scholiaste. Le second échec d'Aristophane devient alors plus que problématique.

2. Τοῦτο (τὸ δρᾶμα) ταὐτόν ἐστι τῷ προτέρῳ. Le mot τοῦτο isolé et jeté ainsi en tête de l'argument VI n'a absolument aucun sens. C'est ce qui me fait supposer que l'auteur copie un critique plus ancien, qui, venant de parler des premières *Nuées* et abordant les secondes, pouvait très bien commencer par τοῦτο (δρᾶμα).

3. Διεσκευάσται ἐπὶ μέρους, ὡς ἂν δὴ ἀναδιδάξαι μὲν αὐτὸ τοῦ ποιητοῦ προθυμηθέντος, οὐκέτι δὲ τοῦτο δι' ἥν ποτε αἰτίαν ποιήσαντος. Ce dernier membre de phrase réfute l'information de l'argument V et du scholiaste sur la seconde représentation des *Nuées* sous Aminias et sur le second échec d'Aristophane.

modifications dans l'ordonnance du poème et dans le caractère des personnages. Les parties qui ont reçu une transformation (c'est-à-dire, je pense, qui sont à peu près nouvelles) sont par exemple la parabase, le débat du Juste ou de l'Injuste, et l'incendie de l'école de Socrate[1]. »

Il serait curieux et instructif de comparer les deux éditions des *Nuées* et d'y suivre les changements, les progrès qui s'étaient faits de l'une à l'autre dans la pensée du poète, non seulement au point de vue de l'art dramatique, mais surtout au point de vue des préjugés antiphilosophiques de l'auteur. Les secondes *Nuées* étaient-elles plus ou moins virulentes que les premières? Ou bien préparaient-elles entre le pamphlétaire comique et le philosophe cette espèce de réconciliation et de bienveillance que nous présente le *Banquet* de Platon? Mais laissons de côté cette question, qu'il sera plus opportun de traiter quand nous connaîtrons tout Aristophane, et tenons-nous-en pour le moment à des considérations purement esthétiques et littéraires.

Nous ne sommes plus au temps où Népomucène Lemercier, énumérant je ne sais combien de conditions auxquelles doit satisfaire toute comédie parfaite, les retrouvait toutes dans *les Nuées*, ni même à celui où Schegel demandait modestement qu'il lui fût permis de ne pas partager la prédilection d'Aristophane pour cette pièce et d'y préférer celles des *Oiseaux*. On écrit aujourd'hui couramment et sans sourciller qu'Aristophane n'a jamais pu mettre à la scène un tel tissu d'incohérences, donner aux

1. Καθόλου μὲν οὖν σχεδὸν παρὰ πᾶν μέρος γεγενημένη διόρθωσις· τὰ μὲν γὰρ περιῄρηται, τὰ δὲ παραπέπλεκται, καὶ ἐν τῇ τάξει καὶ ἐν τῇ τῶν προσώπων διαλλαγῇ μετεσχημάτισται· τὰ δὲ ὁλοσχεροῦς τῆς διασκευῆς τοιαῦτα ὄντα τετύχηκεν, αὐτίκα ἡ παράβασις τοῦ Χοροῦ ἤμειπται καὶ ὅπου ὁ Δίκαιος λόγος πρὸς τὸν ἄδικον λαλεῖ, καὶ τελευταῖον ὅπου καίεται ἡ διατριβὴ Σωκράτους.

acteurs un ouvrage si imparfait [1]. C'est ce que Naber développe ou plutôt affirme plus qu'il ne prouve dans la *Mnémosyne*. Th. Kock n'a pas de ces brutalités; mais au fond il dit à peu près la même chose. S'il écrit avec une sage discrétion : « Un jugement sur les défauts et les qualités de la pièce est aussi délicat, dans l'état où elle nous est arrivée, qu'une supposition sur la raison de l'insuccès que la pièce primitive a essuyé »; toute son introduction aux *Nuées* tend aux mêmes conclusions que l'article de Naber. Il ne voit partout que disparates, contradictions, redites ou lacunes béantes. Moins lettrés que savants, ou, pour parler avec plus de politesse, moins curieux des beautés littéraires que de subtiles et ténébreuses éruditions, Kock et Naber sont surtout frappés du dire des compilateurs, qui ont rédigé les scholies des pièces aristophanesques et leurs arguments. Il y a eu deux éditions des *Nuées;* l'une de celles qui ont été représentées en 423, l'autre de celles qu'Aristophane a remaniées sans achever cette refonte et sans les mettre au théâtre, selon Kock, en les achevant et en les produisant sur la scène avec un pire succès que le premier, selon Naber [2]; ces deux éditions se sont plus ou moins

1. *Mnémosyne* (nouvelle série, t. XI). *Nec potuisse adeo imperfectum opus histrionibus tradere ut agerent* (p. 306). *Recte autem intelligebant (Alexandrini) Aristophanem non fuisse qui tam male cohærentia unquam scenæ committere potuisset* (p. 308). — L'auteur de cet article, Naber, fait intervenir ici bien mal à propos les critiques d'Alexandrie. Je ne sais pas plus que lui, et il ne sait pas plus que moi, d'une manière positive et par des témoignages directs, ce que ces critiques pensaient des *Nuées*, telles que nous les lisons et telles qu'ils les lisaient eux-mêmes. Mais au moins j'ai pour moi le témoignage des auteurs de l'*hypothesis* III et de l'*hypothesis* VII (cités précédemment p. 46), tandis qu'après avoir relu deux fois le factum de Naber, je suis encore à me demander sur quels témoignages ou preuves extrinsèques il appuie ses tranchantes assertions.

2. Il serait amusant d'énumérer une à une les assertions des deux érudits et de montrer combien elles s'accordent mal ensemble; mais je

mêlées, et de là sont résultés tous les défauts qu'on peut relever dans la pièce actuelle. Forts de cette persuasion préconçue, ils se mettent à l'œuvre; ils examinent *les Nuées* à la loupe; ils transforment des nuances en disparates ou en contradictions formelles et inconciliables; et le malheureux chef-d'œuvre, ainsi dépecé, s'en va par pièces et par morceaux. Avec ces procédés et ce travail de termites, il n'y a pas une seule œuvre d'Aristophane, que dis-je [1]? il n'y a pas une seule œuvre littéraire, ancienne ou moderne, qui puisse résister. Si c'est là le résultat de la critique et de la science, il faut avouer qu'il n'est pas beau.

Il est constant par les témoignages des anciens qu'Aristophane pensa à présenter une seconde fois au concours sa pièce corrigée; il n'est pas moins constant, par la parabase que nous lisons aujourd'hui, qu'il commença cette œuvre de remaniement; il est plus que probable, malgré les prétendues démonstrations mathématiques de Naber [2], que, pour une raison ou pour une autre, il ne l'acheva pas et que nous avons la pièce ainsi remaniée ou telle qu'elle était encore sur le chantier. Qu'il soit résulté de là quelque désordre dans le détail, j'aurais mauvaise grâce à le contester; mais que ce désordre aille jusqu'à l'incohérence et atteigne les parties vives de l'œuvre, c'est ce que je nie. Laissant de côté les critiques de détail, vraies ou fausses, de Kock et de Naber, je ne m'attacherai

n'aime pas cette guerre de buissons, qui d'ailleurs ne serait pas à sa place dans ce livre.

1. C'est ce que E.-W.-H. Brentano a déjà essayé en partie sur Aristophane, si j'en crois Naber, *Mné.* (N. S., p. 305). Il a pratiqué cette opération délétère non seulement sur *les Nuées,* mais encore sur le *Ploutos, les Oiseaux* et *les Guêpes.*

2. *Posteriores Nubes poeta necessario perfecit nec tantum inchoavit : hinc fere* mathematica ratione *ea consequuntur quæ supra conatus sum ostendere.*

qu'à ce qu'il peut y avoir de général dans leurs remarques. Il paraît certain par l'argument VI que le débat entre le Juste et l'Injuste n'existait pas dans l'œuvre primitive d'Aristophane, ou qu'il y était sous une forme tellement différente, que l'auteur de l'argument a pu tenir ce débat pour une chose nouvelle. C'est pour mieux préciser, et non pour modifier le but de sa comédie, que le poète a mis aux prises le Juste et l'Injuste ou l'Ancienne Éducation et la Nouvelle. Or, si l'on en croit Kock, il y a une contradiction inexplicable entre le Socrate de la première partie des *Nuées* et l'avocat de l'Injuste qui tient sa place dans la seconde [1]. Les *Nuées* conseillent à Strepsiade une vie tempérante, pénible même, à la façon de Socrate et de Chéréphon; Phidippide ne voit dans les socratiques que des va-nu-pieds crasseux, ennemis de la moderne élégance; Strepsiade lui-même, au sortir du Pensoir, les considère comme de pauvres hères qui ne se rasent, ne se parfument, ne se baignent jamais, tandis que l'Injuste non seulement défend avec véhémence l'usage des bains chauds contre son adversaire, qui ici, contre toute attente, est du parti des socratiques, mais encore encourage le jeune homme à se livrer sans inquiétude, comme sans réserve, à toutes les nobles passions, qui sont dans la contradiction la plus violente avec la vie de Socrate et de son intime Chéréphon, telle qu'elle nous est présentée, dans la première partie de la pièce. Cette opposition va plus loin : Socrate a de nouveaux dieux; l'avocat de l'Injustice sait profiter à merveille des anciens dieux et de la mythologie courante. Socrate est un météorosophiste qui, pour être plus près de l'objet de

1. Donc le Socrate de la première partie des *Nuées* actuelles est en grande partie celui des premières *Nuées*.

ses recherches, étudie perché dans une corbeille en l'air. Quelle infinie distance de cette soif infatigable de savoir, quoique superficielle et ridicule, au matérialisme prosaïque et trivial de l'avocat de l'Injuste! En quoi celui-ci s'inquiéterait-il du saut d'une puce ou du derrière d'un cousin? Il hausserait les épaules et rirait, si l'on venait lui demander de la météorosophie et autres semblables fadaises [1]. Mais Kock, en expliquant l'insuccès des premières *Nuées*, donne, sans paraître s'en douter, la meilleure réponse à toutes ces questions, la solution la plus naturelle de ces difficultés qui lui paraissent insolubles. Si Socrate n'est plus Socrate, mais le représentant de toute la philosophie ou de toute la sophistique; si, conformément au but que se proposait le comique, il devait, pour employer le jargon germanique, « s'éloigner tellement de sa propre personnalité immédiate et réunir en lui tant de particularités qui lui étaient étrangères, qu'il n'était plus l'expression d'une pleine et franche individualité »; si, n'étant dans l'intention du poète qu'une abstraction, qu'une simple entité générique, il n'est aussi, dans l'image qui nous en est présentée, qu'une ombre répondant très imparfaitement à la réalité; en un mot, si Aristophane ne pouvait guère se soustraire à ce

1. C'est ce que Protagoras, selon Platon, faisait à l'égard de ses rivaux en sophistique, les Hippias et les Prodicos. « Hippocrate (le jeune fils d'Apollodore, Athénien) n'éprouvera point en s'adressant à moi ce qui lui serait arrivé, s'il s'était adressé à tout autre sophiste. Les autres gâtent l'esprit de la jeunesse. Quelque aversion qu'elle témoigne pour les arts, ils la forcent malgré elle à s'y appliquer, lui apprenant le calcul, l'astronomie, la géométrie et la musique (et en disant ces mots il jetait les yeux sur Hippias), au lieu qu'Hippocrate, s'adressant à moi, n'apprendra que ce que j'enseigne, c'est-à-dire la prudence domestique et politique » (Pl., *Prot.*, chap. IX). — Socrate, qui doit représenter toute la sophistique, est d'abord Hippias, puis sous la figure de son substitut, l'Injuste, il est Protagoras.

DEPARTMENT OF LIBRARY O.W.U.

manque de vérité, qu'y a-t-il d'étonnant que Socrate, chargé de tant de personnages divers, soit quelque peu disparate? Il fallait qu'il fût météorosophiste, grammairien, professeur de la science des mesures et des rythmes, maître d'éloquence. Car le sophiste était tout cela dans la réalité et surtout dans les préjugés des honnêtes gens. De plus, il était impossible, pour peu qu'Aristophane connût celui qu'il attaquait, que Socrate ne fût pas quelque peu Socrate. Est-il donc étrange que le Socrate de la comédie se contredise quelquefois, n'étant lui-même qu'une contradiction, dès lors qu'il était chargé de tant de personnages divers et souvent opposés? S'il y a contradiction dans son langage, il y a une parfaite constance et conséquence dans l'intention du poète polémiste qui poursuit en lui la sophistique sous toutes les formes. La chose serait plus grave s'il y avait de pareilles contrariétés dans Strepsiade, le seul vrai caractère de la pièce et, selon moi, de tout le théâtre d'Aristophane. Car ce sont les intérêts et la passion de ce personnage qui font tout le fondement de la fable. Mais ces contrariétés, j'attends qu'on me les montre. Oui, ce lourdaud a trop d'esprit lorsqu'il éconduit si plaisamment ses créanciers. Cela peut constituer une invraisemblance (et l'on sait qu'il ne faut pas compter avec les invraisemblances dans l'Ancienne Comédie); mais cela ne constitue pas une contradiction. Car Strepsiade n'a d'esprit que dans le sens de sa passion dominante ou de son idée fixe. Oui, il est fort oublieux et fort sot lorsqu'il s'agit de choses qui sont au-dessus de sa portée et qui ne touchent pas de près à ses intérêts. Mais il a très bonne mémoire, comme il le dit lui-même [1], et il devient très madré, très avisé, même

[1] Il que l'érudition et l'excès de logique faussent le goût pour que

très ingénieux, lorsqu'il y va de payer ses dettes ou de ne pas les payer. Au fond, il reste Strepsiade, c'est-à-dire un paysan âpre au gain et terrifié de sa ruine prochaine, et par conséquent ne pensant qu'aux moyens de ne pas satisfaire à ses obligations, *per fas et nefas;* et l'on ne voit pas en lui une de ces contradictions et de ces volte-face si fréquentes dans l'Ancienne Comédie, comme celle d'Agoracrite, qui de la basse condition de mauvais drôle passe soudainement à la dignité de bon et fidèle conseiller du peuple, ou comme celle de Philocléon, qui n'a rêvé d'abord que procès et qui à la fin crie de toutes les forces de ses poumons : A bas les urnes!

Je n'entends point revenir sur le rôle de Strepsiade : je crois en avoir suffisamment expliqué la valeur dramatique. Mais je veux finir par une réflexion sur une hypothèse gratuite de Naber et de Kock. Selon eux, le rôle de Socrate était plus ridicule qu'odieux dans les premières *Nuées*, tandis qu'il était représenté dans les secondes comme digne du mépris et de la haine de tous; et de plus Strepsiade n'était ni si niais ni si coquin qu'il l'est devenu [1]. C'est là une pure supposition qui ne repose sur rien. Laissons là Strepsiade, dont ces critiques me paraissent entendre assez mal le caractère. Sur quoi peut-on se fonder pour imaginer un Socrate pure-

Kock trouve que la réponse de Strepsiade à Socrate, qui lui demande s'il a de la mémoire, n'en est pas une? « J'ai bonne mémoire quand on me doit, mais lorsque je dois je n'en ai plus », est un mot charmant et, ce qui vaut mieux, le mot de la situation pour Strepsiade, qui, ne sachant comment payer, voudrait bien oublier et ses créanciers et leurs justes revendications. — Je renvoie au mot de Cicéron que j'ai cité sur la mémoire des vieillards (p. 27, n° 1).

1. Naber est très net et très catégorique sur ce point; Kock est assez embarrassé. Admettant et n'admettant pas une explication de Kökly, il en tire les conséquences, lesquelles se rapprochent beaucoup des assertions sans ambages de Naber.

ment ridicule, quelque peu athée et fou, mais au demeurant le meilleur homme du monde? N'est-il pas nécessairement, d'après la fable même des *Nuées*, un professeur d'éloquence et par conséquent d'immoralité? Que vient chercher Strepsiade auprès de lui? L'ἥττων λόγος, rien de plus, rien de moins. Ce n'est qu'avec toute espèce de grimaces, de contorsions, de grosses plaisanteries, que Strepsiade se soumet à ses autres instructions, dont il ne voit pas le sens, et il ne s'y soumet que parce qu'il espère bien qu'à la fin viendra ce bienheureux ἥττων λόγος, qui lui permettra de ne pas payer ses dettes. Supposer que, tout en étant physicien, grammairien, métricien, Socrate n'était pas avant tout représenté comme maître d'éloquence et de corruption, c'est nier la donnée première de la comédie. C'est de plus donner un flagrant démenti à Aristophane, qui savait sans doute mieux que des érudits modernes ce qu'était sa pièce représentée sans succès. Se vante-t-il de s'être moqué de ridicules innocents, comme les puérilités grammaticales ou les sottises astronomiques? « Dès le début de sa carrière dramatique, écrivait-il dans *les Guêpes* moins d'un an après la demi-chute des *Nuées*, (le poète) a dédaigné de s'en prendre aux hommes, mais, avec un courage digne d'Hercule, il a attaqué les monstres les plus redoutables et tout d'abord marché droit (contre Cléon)..... Aujourd'hui encore il combat pour votre salut. L'année dernière, il a attaqué des vampires qui dans l'ombre étranglaient vos pères, étouffaient vos aïeux et qui, se couchant dans le lit des hommes inoffensifs ennemis des procès, accumulaient contre eux *les attestations*, *les dénonciations*, *les témoignages*, au point que beaucoup d'entre eux allaient, épouvantés, se réfugier auprès du

polémarque. Et ce champion que vous aviez trouvé pour conjurer les fléaux et purifier votre pays, l'an dernier vous l'avez trahi » (1029-1044). Évidemment, il ne s'agit pas ici de niaiseries et de sornettes, et la comédie d'Aristophane sous sa forme primitive, comme sous sa forme actuelle, a toujours eu le même but, rendre à la fois ridicules et odieux, discréditer et, s'il était besoin, écraser les sophistes et leur coryphée Socrate, ces vampires de la chicane, qui faisaient de tels ravages dans les mœurs et dans la république. Voilà ce qu'étaient originairement, ce que restèrent *les Nuées*, et, quelques modifications que le poète y ait apportées en s'y reprenant à plusieurs fois différentes, elles ne changèrent pas sensiblement le fond de la fable, et c'est par la fable que cette comédie me paraît l'emporter sur toutes les autres du même auteur. Quiconque n'y voit qu'incohérences et contradictions me paraît avoir plus d'érudition que de goût, plus de logique et de technologie que de sentiment de l'art véritable et de l'esprit comique.

CHAPITRE XII

COMÉDIES DE CRITIQUE LITTÉRAIRE

Critique littéraire dans l'Ancienne Comédie : contre les orateurs; contre les poètes en général et particulièrement contre les tragiques. Dans la critique contre les poètes : 1° critique de la musique; 2° critique de la poésie proprement dite. — Accord et opiniâtreté des comiques dans leurs censures contre Euripide. — Pièces dans lesquelles Aristophane a fait paraître Euripide : scène d'Euripide et de Dicæopolis dans *les Acharniens; Proagon* ou *la Répétition.* — Intrigue et conduite des *Thesmophoriazousai* ou *les Femmes aux fêtes de Cérès.* — Concours du drame et de la satire littéraire, dans le prologue ou dans tout ce qui précède l'entrée du chœur; à partir de l'entrée du chœur, l'idée principale de la pièce devient incertaine; après la parabase, elle est encore plus indécise et manque de gaieté. — *Secondes Thesmophoriazousai* ou *les Femmes après les fêtes de Cérès.*

La critique littéraire, qui occupa une grande place dans l'Ancienne Comédie, partait du même déplorable esprit de parti qui a fait d'Aristophane et de ses confrères les implacables ennemis de la philosophie et de la science.

Naturellement ils n'avaient pas épargné les orateurs; mais on ne voit ni dans les œuvres d'Aristophane, ni dans les fragments de ses émules, du haut de quel principe ils les critiquaient ou quelle idée ils se faisaient de l'éloquence; on ne voit que la peur et la haine que leur inspirait le pouvoir de la parole. Peut-être Cratès, dont on connaît la discrétion à l'endroit des personnalités, [illegible]it-il tracé dans ses Ῥήτορες le portrait idéal de l'ora-

teur tel qu'il le concevait, en l'opposant à celui de tel ou tel orateur qui régnait alors dans les assemblées publiques ou dans les tribunaux; mais il ne reste rien de cette comédie [1]. On pourrait toutefois se figurer dans ces paroles d'Eupolis sur Périclès l'image idéale de l'éloquence telle que se la représentaient les comiques, lorsqu'ils ne se contentaient pas de la décrier ou de la maudire : « Sur ses lèvres siégeait la persuasion : tant il charmait les auditeurs ! Et seul entre les orateurs il laissait l'aiguillon dans les âmes. » Phæax, un des principaux défenseurs du parti aristocratique après Thucydide, leur paraissait un parleur plutôt qu'un orateur politique

Λαλεῖν ἄριστος, ἀδυνατώτατος λέγειν [2].

Ils maudissaient ou raillaient plutôt qu'ils ne jugeaient Démostrate, qu'ils désignaient généralement sous le nom de Bouzygès [3]. Quant à Syracosios, qui avait encouru leur colère parce qu'il avait défendu de jouer ou de nommer injurieusement les citoyens sur la scène, ils lui reprochaient de trop s'agiter à la tribune : « Syracosios, lorsqu'il parle, ressemble à ces petits chiens qui jappent grimpés sur le haut d'un mur; quand il est monté à la tribune, il aboie en courant de côté et d'autre.

Ἀναβὰς γὰρ ἐπὶ τὸ βῆμ' ὑλακτεῖ περιτρέχων [4].

Il imitait donc l'exemple de Cléon, le premier qui eût pratiqué cette action violente, en courant dans la tri-

1. Meineke même suppose que Cratès n'a jamais fait de comédie portant ce titre, et qu'il faut lire probablement Ἥρωσιν à la place de ῥήτορσιν dans le texte d'Athénée, qui nous en a conservé un vers insignifiant.
2. « Loquax magis quam facundus. » Ce mot de Salluste semble un souvenir du vers des *Dèmes* d'Eupolis.
3. C'est le même qu'Aristophane appelle Cholozygès (*Lysistrate*, v. 397).
4. Eupolis dans *les Villes*.

bune et en se frappant la cuisse, tandis que Périclès parlait presque immobile et la main droite cachée sous le manteau. Il est probable que nous trouverions beaucoup d'autres orateurs cités et ridiculisés dans les comiques, si nous avions leurs pièces, au lieu de misérables fragments. Platon, par exemple, dans ses *Sophistes* ou *Habiles gens*, ne devait pas se moquer seulement des mauvais musiciens et des mauvais poètes; il y faisait sans doute figurer, comme Aristophane dans *les Nuées*, les philosophes, c'est-à-dire les maîtres d'éloquence avec les élèves qu'ils formaient pour la tribune et pour les tribunaux. Son *Hyperbolos*, son *Pisandre*, son *Cléophon*, ses *Ambassadeurs*, où il traitait outrageusement Agyrrhios et Céphalos, formaient comme un commentaire vivant de ses *Sophistes*. L'Ancienne Comédie nous aurait donc fourni plus d'éléments pour l'histoire de l'éloquence au ve siècle que les historiens et même que les rhéteurs [1]. Il ne faudrait pourtant se fier à ses renseignements que sous bénéfice d'inventaire. Ainsi l'on pourrait croire, d'après *les Acharniens* et *les Chevaliers*, que l'éloquence attique de cette époque ne consistait qu'en cris violents et sans raison, et, d'après *les Guêpes*, qu'elle donnait autant aux effusions de la passion et à ce que Cicéron appelle des tragédies oratoires, que l'éloquence latine. Tel n'est point cependant le caractère des monuments qui nous sont parvenus tant du plaidoyer que du discours politique chez les Athéniens; et, si l'on pouvait leur reprocher quel-

1. Ainsi Thucydide nomme simplement Syracosios comme ambassadeur en Sicile; il ne nomme point Phæax. Il laisse Démostrate dans la foule anonyme de ceux qui, avec Alcibiade et Nicias, prirent la parole au sujet de l'expédition de Sicile. Et Démostrate, si nous en croyons Aristophane (*Lysistrate*, 390-397), fut un des orateurs qui cria le plus pour cette malheureuse expédition.

que chose, ce serait moins, à mon sens, l'abus du pathétique que celui du raisonnement. Mais je n'insiste pas sur la critique littéraire appliquée par l'Ancienne Comédie à l'éloquence, parce qu'il me paraît impossible de dégager, aussi bien pour Aristophane que pour ses émules, les principes qui les dirigeaient dans leurs jugements.

C'est surtout sur la poésie et les arts qui s'y rattachaient en Grèce que les comiques paraissent avoir exercé leur censure; et cela se conçoit : la poésie, qui avait été jusqu'alors toute la littérature, en était encore la branche principale, et de beaucoup la plus productive. *Les Tragédiens* de Phrynichos, *le Poète, les Poètes, les Sophistes*, l'*Appareil scénique* de Platon, la *Sappho* et le *Connos* d'Amipsias, le *Cinésias* de Strattis, etc., indiquent, par leur titre seul et par les rares fragments qui en restent, des comédies toutes littéraires, dirigées contre les défauts de la poésie du temps et contre les mauvais poètes.

La musique et la danse, on le sait, faisaient partie intégrante du spectacle tragique ou comique. Un chœur chantant ou dansant mal était donc une des plus grandes fautes contre l'art. « Si quelqu'un dansait bien, dit Platon dans son *Appareil scénique*, c'était vraiment un spectacle; aujourd'hui ils ne considèrent plus rien, et debout sur la scène, sans plus de mouvement que des hommes frappés de la foudre, ils rugissent » plus qu'ils ne chantent. Le dithyrambe, qui était un genre usé après Simonide et Pindare et qui d'ailleurs, en tout état de cause, aurait soutenu difficilement la concurrence des chœurs de la tragédie et de la comédie, cherchait à se sauver par la nouveauté parfois étrange de ses sujets [1] et par des innovations musicales. Les comiques ne tarissent pas en

1. La *Galatée* ou le *Cyclope amoureux*, et surtout le *Banquet* de Philoxène.

plaintes et en invectives contre ces changements qui leur semblent la dégradation et la perte de la musique, tandis qu'ils sont des progrès aux yeux d'Aristote et de ses contemporains. Je ne rappellerai qu'un fragment du *Chiron* de Phérécrate, le plus long morceau qui nous soit parvenu sur ce sujet. La Musique paraissait dans cette pièce sous la figure d'une femme, les vêtements en lambeaux et le corps meurtri, devant la Justice, qui lui demandait la cause de ce délabrement et de sa tristesse. Elle lui répondait : « Je te le dirai volontiers; car c'est un plaisir pour moi de te parler, comme pour toi de m'entendre. Mes maux ont commencé par Ménalippide, qui m'amollit et m'énerva avec ses douze cordes (il avait ajouté une douzième corde à la lyre) [1]. Et cet homme-là pourtant, je pouvais m'en dire contente, au prix de ce que je souffre aujourd'hui. Mais l'infâme Athénien Cinésias, tourmentant la strophe contre toute harmonie, m'a ruinée au point que, dans ses dithyrambes, comme dans un bataillon qui tourne le dos, la gauche est devenue la droite. Cinésias pourtant, je pouvais le supporter encore; mais Phrynis avec sa nouvelle méthode me fait pirouetter comme une toupie et me rend méconnaissable en voulant de ses sept cordes tirer douze espèces d'harmonies. Et cet homme-là était encore tolérable; car, s'il a fait des fautes, il les a réparées [2]. Mais c'est Timothée, chère amie, qui m'a perdue, déshonorée sans retour [3]. — Qu'est-

1. Je paraphrase ainsi les mots πρὶν ἑνδεκ'οὐσῶν.

2. Étant revenu, disent les scholiastes, à l'ancienne méthode, après les vives attaques d'Aristophane dans *les Nuées*.

3. Aristote est d'une tout autre opinion. Disant que les premiers philosophes, quelque insuffisants que fussent leurs systèmes, ont beaucoup servi à leurs successeurs et au perfectionnement de la philosophie, Aristote ajoute : « Si Timothée n'eût pas existé, que de belles mélodies dont nous serions privés! Mais si Phrynis n'eût pas existé, Timothée n'eût pas existé non plus » (*Métaph.*, lib. I, § 1).

ce donc que ce Timothée? — Un Pyrrhias (*méchant esclave*) de Milet. Il a surpassé tous ceux que je viens de nommer en faisant manœuvrer le chœur comme un bataillon de fourmis; et lorsque par hasard il me rencontre me promenant seule, il me plonge dans l'abîme et m'en retire à sa fantaisie, avec les douze cordes de sa lyre. » Quelles que soient les obscurités qui planent sur ce texte assez corrompu, l'intention générale en est facile à saisir [1]. Le seul des poètes dithyrambiques, célèbres à cette époque, qui soit oublié dans cette sortie contre les musiciens novateurs, est Philoxène, qu'Aristophane ou l'auteur, quel qu'il soit, de la pièce intitulée *Poésie*, n'épargnait guère. L'auteur comique lui reprochait « d'avoir glissé des μέλη dans les chœurs cycliques ou dithyrambiques, de violer toutes les règles de l'harmonie, et de prodiguer les notes aiguës et élevées comme celles du fifre, ou des ritournelles molles, comme dans les airs profanes ». Tous les comiques semblent avoir pris part à cette levée de boucliers contre la musique nouvelle, qui corrompait le dithyrambe et par contre-coup la tragédie. Phéré-

1. J'ai laissé à Phérécrate cette pièce de *Chiron*, afin qu'on retrouve facilement le texte du morceau cité à l'article Phérécrate, *Chiron*, dans les recueils de fragments. Mais Ératosthène, dans l'antiquité, retirait cette pièce à Phérécrate pour la donner à Nicomaque; d'autres semblent l'attribuer à Platon (voy. Meineke, *Hist. crit.*, p. 75-76). La chronologie pourrait fournir une raison décisive contre l'attribution à Phérécrate. Malheureusement la biographie de ce poète nous laisse dans l'incertitude sur la date de sa naissance et de sa mort. Ce n'est que par conjecture qu'on peut soupçonner qu'il n'était plus à la date des *Femmes à l'assemblée*, laquelle coïncide avec celle où Timothée, comme Philoxène, commença à se faire un nom, si l'on s'en rapporte à Diodore de Sicile. Le *Chiron*, dans tous les cas, ne saurait être antérieur à la 95 ol. 2 (399), puisque Timothée y est critiqué. Il est donc à peu près de la même date que la *Poésie* attribuée à Aristophane, le *Phaon* de Platon, le *Cinésias* de Strattis. Il faudrait ajouter *les Femmes à l'assemblée*, si l'interprétation que Bergk propose du dernier chant du chœur était fondée. Bergk y voit une allusion moqueuse au *Dîner* de Philoxène, mais sur des indices qui me paraissent bien légers (voy. *Comm. de reliq., com. att.*, p. 212).

crate, attaquant Chœris et Mélès, tous les deux antérieurs à Cinésias, qui était, à ce qu'il semble, fils du dernier : « Voyons, dit-il, quel fut le pire des citharèdes? — Mélès, fils de Pisias. — Et après Mélès? — Attends, j'y suis... ce fut Chœris. » Strattis traitait Cinésias d'assassin des chœurs [1]; et Platon, le faisant « fils de Pyagoras (*le Purulent*) et de Pleuritis (*la Pleurésie*), le représentait comme un squelette décharné et sans fesses, aux jambes en fuseau, vrai prophète de la phtisie » [2]. On sait combien de fois ce nom de Cinésias revient dans les plaisanteries d'Aristophane sur les poètes dithyrambiques et sur leurs vers sonores et vides qu'ils vont chercher par delà les nues, dans les brouillards et les vapeurs. Théopompe avait consacré une partie de son *Althée* à ridiculiser Télestès, un autre poète musicien ; Platon, dans sa pièce de *Phaon*, se moquait du dithyrambe de Philoxène intitulé Δεῖπνον (*dîner*). Et Nicocharès avait fait la parodie de la *Galatée* du même poète, après qu'Aristophane s'en était amusé dans le seul morceau lyrique du *Ploutos*.

L'objet le plus assidu des attaques des poètes comiques était la tragédie et ceux qui la cultivaient. La comédie se montrait en général respectueuse à l'égard d'Eschyle et de Sophocle. Le premier est loué par Téléclidès et par Phérécrate, celui-ci lui attribuant, comme Aristophane, « d'avoir édifié l'art comme une tour élevée et superbe ». Quant à Sophocle, Cratinos lui rendait justice en s'indignant que je ne sais quel archonte lui eût refusé un

1. Phérécrate dans *les Sauvages*, Strattis dans la pièce ayant pour titre *Cinésias*.

2. *Pl. fr. inc.*, 2 (édit. Didot) ou 184 (éd. Kock). J'ai suivi une supposition de Bothe (éd. Did.), qui propose Pyagoras à la place d'Évagoras donné par les manuscrits. Kock propose comme correction incontestable παῖς Οἰάγρου 'κ Πλευριτίδος, fils d'Évagros et de Pleuritis, c'est-à-dire un Orphée né de la Pleurésie. Il a peut-être raison.

chœur, tandis qu'il en donnait un au médiocre Gnésippe, fils de Cléomaque; et Phrynichos avait laissé dans ses *Muses*, ayant à peu près le même sujet que *les Grenouilles* d'Aristophane, un éclatant témoignage de son admiration pour le grand tragique. Les parodies que les comiques font des vers de Sophocle et d'Eschyle n'emportent en général aucune idée de mépris ou de critique : ils s'amusent simplement de la majesté et de l'élévation tragiques [1], comme de toute autre chose. Mais les mauvais poètes ou les poètes médiocres sont vigoureusement cinglés par le fouet de leur muse populaire et bouffonne. Leurs mœurs n'étaient pas moins en cause que leurs vers, comme si les comiques avaient voulu établir une relation étroite entre le caractère et le génie. Ainsi Nothippos [2] est noté pour sa gourmandise dans *les Parques* d'Hermippe, Mélanthios pour sa goinfrerie et ses débauches dans *les Hommes enchaînés* de Callias, et pour sa servile adulation dans *les Flatteurs* d'Eupolis, qui, dans la même pièce, flétrissait l'impudent parasitisme d'Acestor, tandis qu'il reprochait à Gnésippos son luxe dans *les Ilotes*. Téléclidès se rit de Philoclès, fils de la sœur d'Eschyle, à cause de son orgueil, qui n'avait d'égal que sa nullité. D'un autre côté, nous savons par Chionidès dans ses *Mendiants*, par Cratinos dans ses *Heures*, par Eupolis dans ses *Ilotes* que Gnésippos était détestable dans la musique, c'est-à-dire dans la partie chorale et lyrique de ses tragédies; par Cratinos dans ses *Cléobulines*, qu'Acestor, surnommé Sacas, qui, selon Callias, était haï des chœurs, péchait par la mauvaise disposition de ses drames; et le même comique nous apprend dans un fragment de provenance

1. Ce qu'Aristophane appelle le λῆρος τραγικός.
2. Nothippos est sans doute le même que Gnésippos.

incertaine que Philoclès avait gâté je ne sais quel sujet tragique. Platon, dans son *Appareil scénique*, reprochait à Sthélénos de piller les meilleurs poètes, et, dans ses *Sophistes*, flétrissait Xénoclès, un des fils de Carcinos, de l'épithète équivoque de δωδεκαμήχανος [1], qui marquait ses mœurs honteuses autant que son goût pour les merveilles et machines théâtrales. Carcinos et Morsymos, si souvent raillés par Aristophane, étaient touchés dans cette même comédie de Platon. Les acteurs avaient leur part des critiques que les poètes de l'Ancienne Comédie distribuaient si libéralement. Platon avait mis l'acteur tragique Myniscos dans sa *Symmachie* ou *Société de guerre*, mais nous ne savons ce qu'il lui reprochait. Quant à Hégélochos, il était devenu un des plastrons des comiques, non pas parce qu'il avait la voix désagréable, comme Platon le lui reproche, mais parce qu'il avait eu un jour le malheur de déplacer un accent, ce qui changeait complètement le sens d'un vers d'Euripide, ou plutôt ce qui ne formait aucun sens. On va comprendre le malheureux *lapsus linguæ* qui avait attiré à Hégélochos les plaisanteries des comiques. Jupiter, dans la *Danaé* de Sannyrion, délibérant sur la manière de s'introduire chez la fille d'Acrisios, disait : « En quoi me changerai-je pour pénétrer à travers quelque fente (de la tour)? Si je me changeais en chat? Mais le fameux acteur tragique Hégélochos me trahirait en criant à haute voix à mes ennemis : — Après la tempête, je vois de nouveau un chat, γαλῆν », au lieu de *je vois un ciel serein* (γαλήν pour γαλήνα) [2].

1. Épithète imaginée, dit-on, pour la courtisane Cyréné.
2. Dans un autre fragment de Strattis : « Où veux-tu en venir, bons dieux! où veux-tu en venir avec ton γαλῆν? J'attendais γαλήνα (un temps serein), et je t'entends dire γαλῆν (un chat).

Mais celui de tous les hommes de théâtre qui excita le plus la colère et la verve des comiques, ce fut Euripide. Il souleva par ses innovations un véritable tumulte dans la gent littéraire et attira sur lui toute la meute des comiques. Téléclidès, dans une pièce dont le titre nous est inconnu, l'avait livré aux railleries du public ainsi que son beau-père Mnésiloque. C'est dans cette pièce qu'on lisait : « Mnésiloque prépare un nouveau drame dans la marmite d'Euripide et Socrate met des sarments dessous » ; et encore : « C'est cet Euripide qui fait des tragédies philosophiques, charpentées par Socrate ». Callias avait mis le poète en scène dans ses *Enchaînés*, où il répétait la fable de la collaboration du philosophe : « Déjà tu te redresses fièrement et tu t'enorgueillis. — J'en ai bien le droit. — Ah! oui, Socrate en est la cause. » Phrynichos dans ses *Muses*, qui disputèrent le prix aux *Grenouilles*, avait, comme Aristophane, établi entre Euripide et Sophocle une sorte de procès poétique, d'où le novateur sortait vaincu; et l'on y lisait ce vers qui rappelle la violente sortie d'Eschyle contre la muse d'Euripide : « O bateleuse, ô coureuse, lascive comme une truie en rut », si toutefois ce vers, comme c'est probable, est une apostrophe à la muse du poète tragique. Et pour descendre dans de minces détails, Cratinos n'avait aucun goût pour les finesses et les subtilités sophistiques d'Euripide, puisqu'il fait un crime à Aristophane de les imiter. Platon lui reprochait jusqu'à la profusion des *sigmas* dans ses vers. « Que les dieux te bénissent! disait un personnage des *Fêtes*, toi qui nous as délivrés des sigmas d'Euripide! » C'était lui surtout dont les comiques aimaient à parodier les tragédies. Ainsi Strattis avait parodié *Médée*, *Philoctète, les Phéniciennes, Chrysippe ;* Philyllios, *Ægée*,

Augé; Apollophane, *les Crétoises*, etc. [1]. Quant aux parodies de détail, elles étaient innombrables et avaient pour but, on ne saurait en douter, non seulement d'amuser le public, mais surtout de ridiculiser le poète et sa manière. Aussi son nom accompagnait-il fréquemment le passage parodié.

Aristophane n'est donc ni le premier ni le seul qui ait fait dans ses comédies de la satire littéraire. Tous les comiques, ses contemporains, qu'ils fussent ses aînés, ses égaux d'âge ou ses cadets, exercèrent la même censure que lui contre les tragiques et notamment contre Euripide. Mais autant qu'on peut en juger par le peu qui nous reste de ses rivaux, il montra une incontestable supériorité dans cette critique théâtrale. Il n'a pas seulement relevé les défauts d'Euripide et des tragiques dégénérés; on peut encore dégager de ses critiques les principes au nom desquels il condamne ces défauts; et il a fait la même chose, quoique d'une manière moins suivie et moins profonde, contre la comédie et ceux qui s'y distinguaient le plus après lui. Il importe d'exposer cette double critique, sans oublier que nous parlons d'un poète comique et non d'un critique de profession.

Nous n'avons pas à nous occuper des coups de fouet qu'Aristophane applique en passant au menu fretin de la littérature tragique [2]. Il peut bafouer ces poètes obscurs

1. Plusieurs de ces pièces des derniers représentants de l'Ancienne Comédie (Théopompe, Strattis, Apollophane, etc.) peuvent déjà appartenir à la Comédie Moyenne. Mais cela importe peu ici. Ces comiques continuaient, dans les conditions nouvelles faites à l'art, la guerre qu'ils avaient commencée contre Euripide dans des conditions plus libres et meilleures.

2. Je renvoie à d'excellentes pages de Patin sur ce sujet dans ses *Tragiques grecs*, p. 73-77 du premier volume. Éd. petit in-8.

avec plus d'esprit que ne faisaient ses confrères. Mais ce n'est point en cela qu'il fait œuvre de critique supérieur; c'est dans sa longue guerre contre Euripide. Vingt ans durant, il ne cessa de l'attaquer. Sa haine contre Cléon eut des relâches, c'est lui-même qui nous l'apprend; sa haine contre Euripide ne connut point d'intermittence. A peine maître de la scène, dès 425, il prend à partie dans *les Acharniens* le poète favori du peuple d'Athènes; il revient à la charge peu de temps après, en 422, dans le *Proagon*, où Euripide paraît avoir eu le principal rôle. Je ne rappelle pas les innombrables parodies, soit de scènes, soit de vers, qui remplissent toutes les pièces de notre comique. En 410, il consacre toute la pièce des *Femmes aux fêtes de Cérès* à ridiculiser les mœurs, les fictions tragiques et le style d'Euripide : Agathon partage les honneurs peu enviables de cette mordante satire. Un peu plus tard, la *Suite des fêtes de Cérès* reproduit de semblables attaques. Enfin en 405, lorsqu'Euripide, qui vient de mourir, ne peut plus se défendre ni se corriger, *les Grenouilles* le traduisent et le condamnent avec toute la solennité d'un jugement sans appel. « Et remarquons bien, dit Patin, à quel moment et dans quelles circonstances paraissent *les Grenouilles*. Euripide meurt à la cour d'Archélaos, roi de Macédoine, les Athéniens envoient une ambassade à ce prince pour lui redemander le corps de leur poète; Archélaos revendique pour sa patrie l'honneur de le posséder : on se dispute Euripide après sa mort comme on se l'était disputé pendant sa vie. Athènes entière, Sophocle en tête, qui allait mourir presque aussitôt après son illustre rival, prend le deuil autour du cénotaphe qu'on élève aux restes absents du poète adoré. Au milieu de ce concert de

louanges et de regrets, une voix s'élève pour protester en ricanant, c'est la voix d'Aristophane. Convenons que les attaques d'Aristophane dans un pareil moment témoignent d'une haine bien profonde ou d'une conviction bien ardente. » Et ce n'est pas tout : le satirique implacable, selon M. Patin [1], poursuit encore son confrère dans une comédie de peu postérieure à 405, dans le *Gérytades*, aujourd'hui perdu comme le *Proagon*.

Hostilité politique, jalousie de métier, mépris colérique à l'égard de ce fils d'une fruitière [2], qui se permettait d'avoir du génie, impatience de voir Euripide empiéter sur la comédie, pressentiment peut-être, comme le veut Moncourt [3], d'une comédie nouvelle, qui allait sortir du drame d'Euripide et détrôner pour longtemps, même dans l'admiration des hommes, celle qui faisait la gloire d'Aristophane : il y a de tout cela, je crois, dans la haine immortelle du comique contre le rival d'Eschyle et de Sophocle. Mais disons-le à l'honneur d'Aristophane, ce qui paraît dominer dans ses critiques, c'est la conviction qu'Euripide n'est pas moins que Socrate et les sophistes le corrupteur d'Athènes. Que lui reproche-t-il en effet? Est-ce seulement le mauvais goût de certaines innovations réalistes, l'abus des machines, des costumes, des moyens matériels et tout extérieurs pour exciter la pitié? Non, ce qu'il lui reproche surtout, c'est de fausser les esprits, de corrompre les âmes, d'altérer le caractère national, de

1. Je n'ai pu remettre la main sur ce passage de Patin, qui doit être pourtant dans les *Tragiques grecs*. Je le regrette d'autant plus que je ne sais si la page de mon texte qui précède cette citation n'est pas aussi en grande partie du Patin.

2. Les plaisanteries sur la naissance d'Euripide reviennent perpétuellement dans Aristophane. Ce qu'elles valent au point de vue de la vérité, je l'ignore; mais je serais très porté à croire qu'elles n'ont aucun fondement.

3. *De parte satirica et comica in tragœdiis Euripidis* (Thèse, 1851).

dégrader cette race hellénique qui défendit si bien les autels de ses dieux et les tombeaux de ses pères à Marathon. S'il s'adresse à Euripide plutôt qu'à tout autre poète, c'est qu'Euripide est le représentant le plus brillant et, par conséquent, le plus dangereux de cette jeune littérature, née au milieu des déclamations de l'agora et des subtilités de l'école sophistique; c'est qu'il personnifie en lui l'esprit nouveau avec sa mobilité inquiète, sa curiosité, son audace, son irrévérence, sa fureur de tout discuter, de tout ébranler.

Aristophane passe toutes les bornes, sans doute dans ce dialogue des *Grenouilles* entre Éaque et Xanthias : « — Eschyle occupait ici le trône de la tragédie, comme le premier dans son art. — Et qui l'occupe maintenant? — Lorsqu'Euripide descendit ici, il se mit à réciter ses vers devant les fripons, les coupeurs de bourse, les parricides et les brigands, qui foisonnent dans les enfers; ses discussions souples et capricieuses les ont ravis d'enthousiasme, et ils l'ont jugé le plus habile. Alors, gonflé d'orgueil, il s'est emparé du trône où siégeait Eschyle. — Et on ne l'a pas lapidé? — Non, mais le peuple demandait à grands cris qu'un jugement en règle décidât à qui des deux appartient le premier rang. — Quel peuple? Ce peuple de coquins? — Leurs clameurs s'élevaient jusqu'au ciel. — Et Eschyle n'avait-il pas aussi ses partisans? — Les gens de bien sont rares ici comme sur la terre » (769-783). Ces excès, je ne dirai pas de critique, mais d'injure et de calomnie, étaient une des misères de la Comédie Ancienne et avaient passé de la place publique au théâtre : qu'on se rappelle, par exemple, de quelles qualifications Eschine et Démosthène se gratifient mutuellement, soit dans leurs discours sur l'ambassade, soit

dans leurs discours sur la couronne. Mais ces excès ne doivent pas nous empêcher de voir qu'Aristophane représentait non seulement les alarmes exagérées, mais encore les justes griefs et les inquiétudes, à ce qu'il semble, légitimes de ce qu'il y avait de plus respectable parmi les Καλοκἀγαθοί, de ceux qui regrettaient sincèrement, avec le temps de Marathon et de Salamine, l'éducation simple et forte qui fait les héros. Singulière contradiction! Aristophane eût été le premier à rire au nez de ces *Marathomaques* quelque peu rustiques, s'ils avaient pu ressusciter. Car lui aussi il était profondément pénétré de l'esprit nouveau; et c'est au nom d'un passé dont la réapparition aurait fait son désespoir qu'il réclame très sincèrement contre les innovations d'Euripide, comme immorales et funestes. Aristophane ne se trompait qu'à demi : c'est par la tête que les sociétés se corrompent et périssent. Or l'esprit nouveau, pris dans ce qu'il avait de plus mauvais, le scepticisme qui, en paraissant étendre l'esprit, relâche et affaiblit la conscience, avait fait de grands ravages dans les eupatrides, dans les chevaliers, dans la plupart de ceux qui mettaient enseigne d'honnêtes gens, en un mot dans ceux qu'Aristophane connaissait le mieux, parce qu'ils étaient ses amis politiques. L'énergie et le dévouement qui subsistaient intacts dans la masse du peuple avaient fait place chez eux à une mollesse élégante et à un égoïsme féroce qu'entretenait l'habitude du mécontentement. La question est de savoir si c'est Euripide et la sophistique qui avaient produit cette corruption, ou cette corruption qui avait fait le succès de la sophistique et en partie celui d'Euripide. Mais où Aristophane ne se trompait pas, c'est lorsqu'il accusait le poète d'avoir abaissé l'art et d'en avoir énervé les prin-

cipes essentiels par ses subtilités et par ses affectations. C'est ce que rendra sensible l'examen des scènes ou des comédies dans lesquelles il fait paraître Euripide en personne.

Dicæopolis, voulant se préparer à plaider sa cause et celle de la paix devant les Acharniens irrités, imagine d'aller emprunter à Euripide les haillons d'un de ses héros tragiques, afin de mieux émouvoir l'assemblée. Il frappe à la porte du poète; c'est Céphisophon qui vient lui ouvrir, Céphisophon le collaborateur et l'ami d'Euripide, qu'au besoin, disaient ces méchantes langues de poètes comiques, il suppléait auprès de sa femme. — « Holà! Quelqu'un! — Qui est là? — Euripide est-il à la maison? — Il y est et il n'y est pas. — Comment peut-il y être et n'y être pas? — Sans doute, bonhomme; occupé à chercher des vers subtils, son esprit n'est pas au logis, mais son corps y est. Mon maître, perché en l'air, compose une tragédie » (395-400). La réplique de Céphisophon à Dicæopolis « il y est et il n'y est pas » semble une parodie des distinctions qu'Euripide prête souvent à ses personnages, par exemple à Hippolyte : « Phèdre, en n'étant point sage (*par son amour*), a été sage (*en m'accusant*); et moi, qui ai été sage (*par ma chasteté*), je n'ai pas été sage [1] (en me laissant accuser, ou en promettant avec serment de me taire) ». Le bon Dicæopolis fait mine d'être émerveillé de la réponse de Céphisophon, et s'écrie : « O trois fois heureux Euripide, d'avoir un serviteur qui répond si subtilement!.. Appelle ton maître. — Impossible. — Appelle toujours; car je ne m'en irai point d'ici et je resterai à frapper. Euripide, mon petit

1. Ἐσωφρόνησεν οὐκ ἔχουσα τὸ σωφρονεῖν,
Ἡμεῖς δ'ἔχοντες οὐ καλῶς ἐχρώμεθα.

Euripide, si jamais tu as écouté personne, écoute-moi. C'est Dicæopolis de Chollide (de *la Boiterie* [1]) qui t'appelle, c'est moi. — Je n'ai pas le temps. — Fais-toi rouler ici. — Impossible. — Cependant... — Eh bien! pour rouler, oui; mais pour descendre, non. » Et l'on voit apparaître Euripide dans un panier suspendu à une corde, comme le Socrate des *Nuées*.

« *Euripide*. Quel son a frappé mon oreille? — *Dic*. Ainsi tu perches pour composer au lieu d'écrire à terre? Je ne m'étonne plus que tu fasses des héros boiteux (*Philoctète*, *Bellérophon*, *Télèphe*). Oh! comme te voilà couvert de lambeaux tragiques et de haillons pitoyables... Je ne m'étonne plus que tes héros soient des mendiants (*Œneus*, *Phœnix*, etc.). Eh bien! je t'en conjure à genoux, Euripide, donne-moi les haillons de quelque vieille pièce. Car j'ai à débiter au chœur une longue tirade, et, si je parle mal, je suis mort. — Quelles guenilles veux-tu? Celles dont j'ai affublé le pauvre vieil Œnéus? — Non, pas celles d'Œneus; celles d'un plus malheureux encore. — Veux-tu celles de Phœnix l'aveugle? — Non, celles d'un autre encore plus infortuné. — Mais quelles loques demande-t-il donc? Est-ce celles du pauvre Philoctète que tu veux dire? — Point, mais d'un bien plus pauvre encore. — Seraient-ce les sales guenilles du boiteux Bellérophon? — Non, pas Bellérophon. Celui que je veux dire était à la fois boiteux, mendiant, bavard et beau parleur. — Ah! j'y suis, c'est Télèphe le Mysien. — Oui, Télèphe, Télèphe, donne-moi ses haillons, je t'en supplie. — Garçon, donne-lui les haillons de Télèphe; ils sont au-dessous de ceux de Thyeste, avec ceux d'Ino.....

1. Cette mauvaise plaisanterie est expliquée par les mots : « Je ne me pas que tu fasses tes héros boiteux. »

— O Jupiter, dont l'œil perce tout, laisse-moi revêtir le costume de la misère. Euripide, complète ton bienfait en me donnant le petit bonnet phrygien qui va si bien avec ces haillons. Il me faut aujourd'hui avoir l'air d'un mendiant, « être ce que je suis et ne point le paraître [1] ». Les spectateurs sauront bien qui je suis; mais le chœur sera assez bête pour l'ignorer : je l'entortillerai de mes sentences. — Je te donne le bonnet en faveur du noble projet que médite ton esprit. — Que les dieux contentent tes désirs et ceux que je forme pour Télèphe [2]! Ah! je me sens déjà tout bourré de sentences [3]. Mais il me faut aussi un bâton de mendiant. — Le voici; et maintenant éloigne-toi de ces portiques. — Ah! mon âme, tu vois comme on me chasse de cette maison [4], quand il te faut encore tant de petits accessoires. Mais soyons pressant, opiniâtre, importun. Euripide, donne-moi un petit panier, et dedans une lampe allumée. — Et qu'as-tu à faire de ce panier-là? — Rien, je veux l'avoir tout de même. — Ah! que tu m'ennuies. Sors de ces demeures. — Hélas! puissent les dieux t'accorder un aussi brillant destin qu'à ta mère (*la marchande d'herbes*)! — Hors d'ici, je te prie. — Oh! seulement une petite écuelle ébréchée! — Allons,

1. Vers du *Télèphe*. — J'ai déjà remarqué dans l'analyse des *Acharniens* combien était inutile cette scène. La phrase qui suit la citation du *Télèphe* en est une preuve frappante. Ces déguisements qui trompent les acteurs et non les spectateurs peuvent se rencontrer ailleurs; ici, ils ne sont d'aucun usage. Quand Dicæopolis reparaît devant le chœur, il est Dicæopolis, et non Télèphe ou tout autre, aussi bien pour le chœur que pour l'auditoire.

2. Vers du *Télèphe*.

3. C'est ainsi que Démosthène, dans *les Chevaliers*, dit : « Une fois ivre, je sèmerai partout les petites pensées, les petites sentences, les petites raisons » (βουλευματίων καὶ γνωμιδίων κὰ νοϊδίων) : trait décoché en passant contre Euripide et la sophistique ou la rhétorique qui avait cours.

4. « Et maintenant... Ah! mon âme... » S'il n'y a pas là une parodie de quelques vers d'Euripide, il y a au moins, comme disent les grammairiens grecs, une paraparodie ou imitation du style tragique d'Euripide.

prends et va te faire pendre. Tu es assommant, sais-tu? — Ah! tu ignores le mal que tu me fais [1]! Mon bon Euripide chéri, plus rien qu'une petite cruche bouchée avec une éponge. — Malheureux! C'est toute ma tragédie que tu me dérobes là [2] » (400-464).

Quel trait et comme il résume vivement toute la pensée de la scène : « Malheureux, tu me dérobes toute ma tragédie! » Sans doute la tragédie d'Euripide ne consiste pas dans les haillons dont il se plaisait à affubler ses héros, pas plus que le pathétique du *Philoctète* et de l'*Œdipe* de Sophocle ne consiste dans l'extérieur misérable sous lequel ils paraissent aux yeux des spectateurs. A ce pathétique de mélodrame qui ne parlait qu'aux sens, il s'en ajoutait un autre, dans Euripide comme dans Sophocle, qui parlait à l'esprit et au cœur. Mais la critique d'Aristophane, dans son exagération comique, n'en

1. Il doit y avoir encore là quelque parodie. — Au sujet de ces parodies, Schlegel et Ot. Müller s'étonnent de la mémoire que cela suppose chez les spectateurs, et se figurent les portefaix ou matelots d'Athènes comme possédant tout leur théâtre tragique, comme si l'acteur, instruit par le poète, n'était point là pour souligner ses intentions qui échapperaient à la foule, et pour avertir les auditeurs qu'il y a là, non pas tel vers de telle tragédie, mais quelques vers d'Euripide.

2. Artaud, derrière lequel on peut voir Boissonade, dont il suivait assidûment les leçons du Collège de France, traduit : « Tu me dérobes toute une tragédie », ce qui forme un très bon sens, mais ne tient pas compte de l'article qui est dans le texte (τὴν τραγῳδίαν). Or l'article forme une équivoque qu'il faut conserver autant que possible. Τὴν τραγῳδίαν signifie simplement « la tragédie » que j'ai actuellement dans l'esprit, mais pourrait signifier « la tragédie en général ou l'art tragique, tel que, moi Euripide, je le conçois et le pratique » : c'est le sens que ferait supposer un vers qu'on lit un peu plus bas, 470 :

Ἀπολεῖς μ' Ἰδού σοι. Φροῦδά μοι τὰ δράματα,

et que Fallex traduit ainsi :

Tout mon théâtre alors va partir avec toi.
C'est ma mort.

En remplaçant avec Poyard l'article par le pronom possessif, on conserve quelque chose de l'équivoque si expressive du texte.

est pas moins vraie et saisissante. Elle touche à un travers, on pourrait dire à un *tic* d'Euripide, dont elle est la vive expression et le symbole. Euripide aime à montrer la nature humaine sous un aspect misérable. Met-il, par exemple, des vieillards en scène : il veut qu'ils s'avancent péniblement, en s'appuyant sur leurs bâtons et en se plaignant de leur fatigue et de l'impuissance de l'âge, et il ne manque guère d'ajouter à ces traits peu relevés, et moins tragiques que comiques, une jactance ridicule qui s'évapore en paroles [1]. A chaque instant ses héros sont pris d'effrois subits ou d'accès de plainte, que rien ne justifie et qui n'amènent rien, ne produisent rien dans le drame. Ce n'est pas qu'ils se lamentent beaucoup plus que les personnages de Sophocle et d'Eschyle : la Melpomène grecque, se ressouvenant toujours de ses origines lyriques, est assez amie des lamentations. Mais les héros d'Euripide se lamentent sans raison suffisante. La critique d'Aristophane est encore vraie en un autre sens : cette dégradation extérieure est dans Euripide comme la marque de la dégradation interne qu'il a fait subir à ses personnages héroïques. Ceux de Sophocle, pour ne point parler de ceux d'Eschyle, conservent leur grandeur au sein même de la misère. Quelle majesté dans le vieil Œdipe aveugle, errant sous la conduite d'Antigone, mendiant son pain de chaque jour, « demandant bien peu et obtenant moins encore [2] » ! Quelle force morale dans Philoctète à l'aspect sauvage et repoussant, tout couvert de guenilles usées, se traînant avec peine de son pied

1. Ainsi Aristophane a représenté le chœur des vieillards dans *Lysistrate* (254-314).

2. Pauvre, demandant peu, recevant moins encore,
Satisfait cependant. (Cas. Delavigne, *le Paria*.)

malade, en proie à un ulcère hideux, mais conservant, malgré le temps et la douleur, une fierté inflexible, un indomptable ressentiment contre ces Grecs, qui l'ont abandonné et le laissent gémir depuis dix ans dans une île déserte! Cette énergie, cette dignité, cette majesté du malheur manquent aux personnages d'Euripide. En général, quand ils ne sont pas touchants par la situation dramatique, ils ne semblent que faibles et pusillanimes : on dirait qu'ils ont tous quelque chose du vieillard et de la femme, et que c'est pour eux un besoin de se plaindre, un bonheur d'être plaints [1].

On peut ajouter que l'idée même de la scène que nous expliquons est, à un autre point de vue, la plus grave insinuation contre Euripide. Car le crime des crimes, aux yeux des honnêtes gens, c'était d'enseigner ou de pratiquer l'art oratoire, pour lequel ils avaient conçu, depuis le gouvernement de Périclès, une horreur vraiment étrange chez des Grecs et des Athéniens. C'est cette aversion, mêlée de peur, qui avait dicté à Aristophane sa première comédie, *les Détaliens*. Elle est la principale cause des attaques du grand comique contre Socrate, qu'il prenait pour un Prodicos ou un Gorgias. C'est elle aussi qui nous explique sa guerre inexpiable contre Euripide, cet autre Socrate, bien plus hardi et surtout bien plus dangereux, parce que sa parole, portée sur les ailes de la poésie, avait un autre retentissement que les bavardages du « pontife de la sottise » dans un petit cercle de niais. Je n'insiste pas sur cette considération, qui d'ailleurs

1. Je traduis et résume à ma manière plusieurs pages de mon ami et collègue au lycée de Strasbourg, Blanchet, auquel une mort prématurée n'a permis de produire que ses deux thèses, l'une en français sur Schiller, l'autre en latin sur « Aristophane, critique d'Euripide ».

reviendra plus d'une fois dans notre étude des comédies littéraires d'Aristophane.

On a supposé qu'Euripide avait un rôle ou tout au moins paraissait parmi les disciples de Socrate dans les premières *Nuées*, et cela, sur la foi de deux vers conservés par Diogène. Mais ces deux vers ne prouvent absolument rien, pour ne pas dire qu'ils prouvent le contraire de ce qu'on en tire : « C'est celui-ci qui fait pour Euripide ses tragédies pleines de sagesse et de bavardage. »

Εὐριπίδῃ δ'ὁ τὰς τραγῳδίας ποιῶν
Τὰς περιλαλούσας οὗτός εστι τὰς σοφὰς [1].

Celui que l'on montre là (οὗτος) est évidemment distinct d'Euripide pour lequel il travaille, et n'est autre que Socrate. Non, comme le dit le scholiaste des *Guêpes*, Aristophane n'avait mis Euripide que dans quatre comédies, *les Acharniens*, où il ne paraissait que dans une scène épisodique, le *Proagon*, les *Thesmophoriazousai* et les *Grenouilles*, où il tenait le rôle principal. Mais pour dire le peu que nous savons du *Proagon*, représenté au même concours que *les Guêpes* [2], en 422, c'était la représentation burlesque d'une répétition tragique. C'est ce qui résulte de ce texte du scholiaste d'Eschine : « Avant les grandes Dionysies, il se faisait, au lieu nommé Odéon, une réunion des tragédiens et une exhibition des drames

1. Pour que ces deux vers dissent ce qu'on leur fait dire, il faudrait lire Εὐριπίδης et non Εὐριπίδῃ. Mais cette leçon ne s'accorderait pas avec la proposition de Diogène, qui rapporte les dires des comiques sur la collaboration de Socrate aux tragédies d'Euripide.

2. Ἐγίγνοντο πρὸ τῶν μεγάλων Διονυσίων..... ἐν τῷ ᾠδείῳ καλουμένῳ τῶν τραγῳδῶν ἀγὼν καὶ ἐπίδειξις ὧν μέλλουσι δραμάτων ἀγωνίζεσθαι ἐν τῷ θεάτρῳ... εἰσίασι δὲ διχὰ προσώπων οἱ ὑποκριταὶ γυμνοί.

qui devaient disputer le prix sur le théâtre..... et les acteurs y paraissaient sans costume et sans masque. » Le titre de la pièce d'Aristophane peut donc se traduire en français : *la Répétition*. On comprend quel rôle actif Euripide, en tant que didascale ou auteur d'une des pièces répétées, avait dans la comédie d'Aristophane, quel mouvement il devait s'y donner pour instruire et diriger ses acteurs, quels conseils saugrenus le comique pouvait lui mettre à la bouche. Aristophane avait une belle occasion pour ridiculiser tout l'art d'Euripide. Malheureusement les rares fragments de *la Répétition* se rapportent à un dîner, comme l'indiquent ces deux vers prononcés par un esclave qui, en attendant son maître, s'était sans doute donné du bon temps : « Il est temps pour moi de me rendre auprès de mon maître; ils doivent, je pense, avoir fini de dîner », ou bien ces fragments sont d'une complète insignifiance. Cependant on croit entrevoir que ce dîner était la parodie burlesque du tragique festin de Thyeste, et qu'au lieu de manger les membres de son fils, le Thyeste de la comédie mangeait de la tripaille qu'on lui disait sans doute être les viscères de son enfant : « Malheureux! s'écriait-il, j'ai mangé les boyaux de ceux qui me devaient le jour! Comment puis-je voir leur museau tout rôti par la flamme [1]? » Il s'apercevait sans doute

1. Je ne puis admettre le sens que Kock donne au premier vers ni la correction ῥύγχος περικεκαυμένος qu'il propose pour le second. « Videntur in *Proagone* Thyestæ non liberorum carnes appositæ fuisse, sed ut comœdiæ conveniebat, farcimen a liberis confectum (χορδὴ τέκνων), in quo edendo cum labra sibi adusserit, exclamat : Qui possum liberos adspicere, labra adustus? » χορδὴ τέκνων peut à toute force signifier « exta a liberis parata », quoique ce ne soit pas le sens le plus naturel. Mais, s'il s'agit d'un repas quelconque, où est la parodie? Si le plat qu'il mange a été confectionné par ses enfants, en quoi peut-il être malheureux de l'avoir mangé? Est-ce de s'être brûlé les lèvres? Je ne saisis ni le comique, ni la parodie. Et surtout il m'est impossible de voir le sens de cette phrase, en quelque

que ce qu'on lui présentait pour les mains et pour les têtes de ses enfants n'était que les pattes et la tête d'un porc [1], ou tout autre objet ridicule (car il est bien certain que le mets qui lui faisait horreur n'avait rien de tragique que dans son esprit troublé); et le sombre drame se changeait en farce, lorsque, se tordant sous l'effet de la nourriture dont il s'était gorgé, il criait : « Aïe! Aïe! qu'est-ce qui me tord ainsi le ventre? Va-t'en au diable!.. Où pourrai-je trouver un vase à me soulager? » Euripide, en sa qualité de poète ou de didascale, était-il l'auteur de l'affreuse cuisine qui exerçait de tels ravages sur l'intérieur d'un des convives? Quant à celui dont un interlocuteur disait que « voyant un jour un de ses amis malade pendant l'été, il avait mangé des figues sur le midi, pour se rendre malade lui-même », par attachement sans doute pour cet ami, on ne voit pas ce qu'il faisait dans la comédie d'Aristophane, à moins que le drame qu'Euripide était censé faire répéter ne fût un pot-pourri formé des données de plusieurs de ses tragédies amalgamées ensemble. Mais trêve aux suppositions gratuites. Tout ce que nous savons du *Proagon,* c'est qu'Euripide y était bafoué et mis en scène. Arrivons donc aux *Thesmophoriazousai* ou *Femmes aux fêtes de Cérès*. Ce n'est pas qu'entre cette pièce, qui est de 411, et le *Proagon,* qui est de 422, Aristophane ait consenti à laisser Euripide tranquille; il n'a donné au public aucune comédie

langue qu'elle soit prononcée : « Comment puis-je regarder (de quel œil voir) mes enfants, ayant les lèvres toutes brûlées? » C'est un pur non-sens. — Mais le comique est en quelque manière un non-sens. — Sans doute, mais tout non-sens n'est pas comique.

1. Aristophane aime ces surprises. Nous entendons Dicæopolis menacer, les Acharniens supplier. Il va sans doute égorger un des leurs : il n'éventre qu'un panier à charbon. Nous trouverons une scène analogue dans les *Thesmophoriazousai.*

[illegible] il ne l'ait fait figurer, soit par son nom [illegible] de quelque épithète injurieuse ou railleuse, [illegible] par des parodies qui n'avaient rien de bienveillant. Mais nous ne nous occupons que des comédies où Euripide était joué en personne et sous son propre masque.

Les *Thesmophoriazousai* ou *les Femmes aux fêtes de Cérès* sont une des pièces les mieux composées d'Aristophane; on y trouve vraiment un commencement, un milieu et une fin, je veux dire une fable avec un nœud qui ne se délie qu'à la fin du drame. Les femmes, fatiguées des attaques incessantes du tragique [1], doivent délibérer le troisième jour des Thesmophories sur les moyens de se venger et de le perdre. Euripide inquiet a recours à des finesses dramatiques pour parer le coup; il ne peut espérer trouver un défenseur parmi les femmes; et la loi de la fête ne permet pas qu'un homme paraisse au milieu d'elles. S'il leur envoyait un jeune homme déguisé, dont la figure, la démarche, les grâces efféminées répondraient à son déguisement? Il vient donc supplier Agathon, son confrère en tragédie et en sophistique, de prendre le costume d'une femme et d'aller plaider sa cause. Mais Agathon n'est pas d'humeur à s'exposer pour autrui. Le vieux Mnésiloque, beau-père d'Euripide, se propose à courir la chance pour son gendre, à condition que celui-ci ne l'abandonnera point, s'il lui arrive malheur, et dûment rasé, « flambé, épilé et déguisé »,

1. Bien avant *les Femmes aux fêtes de Cérès*, on avait dû reprocher à Euripide sa manie de médire des femmes, car il semble répondre à ce reproche dans ces vers de l'*Hippolyte*, représenté en 428, c'est-à-dire antérieurement à toutes les comédies d'Aristophane : « Non, je ne me rassasierai jamais de médire des femmes, quand même on dirait que je dis toujours la même chose, car elles sont toujours vicieuses. Ou qu'on leur [illegible]renne à être chastes ou qu'on me permette d'invectiver toujours contre [illegible] » (661-668).

se glisse hardiment parmi les femmes en dépit de la loi religieuse. Pauvre avocat, au lieu d'atténuer les torts d'Euripide, il semble prendre à tâche d'exaspérer la colère de ses ennemies, en montrant combien il les a ménagées et en étalant quelques-uns des torts innombrables qu'il aurait pu leur reprocher et qu'il a oubliés. Fureur des femmes, dont plusieurs se précipitent vers l'orateur et se gourment avec lui. Mnésiloque en serait peut-être quitte pour quelques gifles reçues et quelques cheveux arrachés, si le poupin Clisthène, que les femmes, à son menton imberbe et à sa démarche de courtisane, prennent pour une de leurs compagnes, n'accourait leur dénoncer la ruse d'Euripide. Aristophane ne nous dit pas comment le secret du poète est devenu public; mais on peut supposer que c'est par une indiscrétion d'Agathon ou de ses serviteurs. Les femmes apprennent donc avec scandale qu'un homme, le beau-père d'Euripide, est parmi elles pour épier leurs délibérations et leurs projets. Non seulement Mnésiloque interrogé s'embarrasse et se coupe dans ses réponses; mais, dépouillé de ses vêtements et nu comme un éphèbe qui passe la revision, il se voit confondu par ces pièces de conviction irréfutables que son gendre n'avait pu supprimer en le flambant et l'épilant. Il se réfugie sur l'autel en s'emparant d'un poupon vêtu d'une robe crétoise; et comme il voit qu'on court chercher des fagots pour le griller dans ce lieu d'asile, d'où l'on n'oserait l'arracher, il égorge cette pauvre petite fille que sa mère réclame à grands cris et qui n'est qu'une outre pleine de vin. Enfin le sauveur apparaît : c'est Euripide sous la forme de Ménélas qui vient délivrer son Hélène, et peut-être arriverait-il à bout de son entreprise, si le prytane, averti par Clisthène, ne paraissait avec un archer scythe. Mnési-

[illegible] attaché à un poteau et gardé à vue par l'archer en [illegible] son jugement, maudit son aventure, mais ne désespère pas encore du secours et des ruses d'Euripide. Celui-ci en effet reparaît bientôt déguisé en Écho [1], et, repoussé par le garde, qui le menace de sa lanière, il revient en Persée libérateur d'Andromède. Artifice inutile et peine perdue. « Ce sauvage (l'archer scythe) ne comprend rien. Les pensées les plus neuves, les plus fines sont lettre morte pour l'ignorant. Il faut donc inventer quelque artifice approprié à cette grossière nature » (1128-1132). Et Euripide, qui a fait sa paix avec les femmes, avec serment de ne plus médire d'elles à l'avenir, revient déguisé en vieille et accompagné d'une danseuse et d'une joueuse de flûte, pour amadouer l'impitoyable gardien en excitant ses sens. C'est heureux pour Mnésiloque, qui peut enfin prendre la clef des champs, tandis que le Scythe est allé se satisfaire dans la chambre de la danseuse. C'est heureux aussi pour la pièce, qui languissait depuis longtemps, mais dont la gaieté se ranime dans les deux dernières scènes, celle de la séduction de l'archer par la danseuse, et celle de son désappointement lorsqu'il ne retrouve plus la vieille ni son prisonnier.

Les Fêtes de Cérès ne le cèdent à aucune comédie d'Aristophane pour la vivacité du début, heureux mélange de mouvement scénique et de satire littéraire. Mnésiloque et Euripide arrivent en courant et tout effarés

1. Doit-on croire que la nymphe Écho jouât un rôle quelconque dans la tragédie d'*Andromède*? L'entretien de Mnésiloque-Hélène et d'Euripide-Ménélas, comme celui de Mnésiloque-Andromède et d'Euripide-Persée, sont des parodies de scènes réelles d'Euripide. Mais, quelques hardiesses bizarres que le tragique se soit permises, il me paraît bien difficile d'admettre, sur la foi d'Aristophane, qu'il y eût dans *Andromède* rien de pareil à ce que nous voyons ici dans *les Fêtes de Cérès*. Rien à ce sujet dans les

sur la scène : « *Mnésiloque.* En finirons-nous [1], grands dieux ! Cet homme-là veut ma mort, à coup sûr : il me fait courir depuis la pointe du jour. Puis-je du moins, avant d'avoir tout à fait craché ma rate, apprendre de toi où tu me mènes, Euripide ? — *Euripide.* Tu n'as pas besoin d'entendre ce que tu vas voir. — Comment dis-tu ? Répète : je n'ai pas besoin d'entendre..... — Ce que tu vas voir [2]. — Ni par conséquent de voir..... — Ce que tu vas entendre. — Que me conseilles-tu là ? Cependant tu parles avec finesse. Ainsi, à ton avis, je ne dois ni voir ni entendre. — Oui, ce sont là deux choses naturellement distinctes, voir et entendre. — Et comment distinctes ? — Voici : au commencement, lorsque l'éther se sépara du chaos et engendra les animaux qui se mouvaient dans son sein, voulant les douer de la vue, il leur fit l'œil rond comme le disque du soleil, et il leur creusa des oreilles en forme d'entonnoir. — Et c'est à cause de cet entonnoir que je ne vois ni n'entends. Par Jupiter, je suis ravi de l'apprendre. La belle chose que de converser avec les sages [3] ! » (1-21).

1. M. à m. : « Quand donc l'hirondelle paraîtra-t-elle ? » Locution proverbiale pour exprimer la cessation d'un mal, car l'hiver fait désirer la belle saison dont l'hirondelle est la messagère.

2. Il semble bien que ce soit la parodie de cet excellent vers de l'*Oreste* d'Euripide : Ἑλένη, τί σοι λέγοιμ' ἂν ἃ γε παροῦσ' ὁρᾷς. Mais *les Fêtes de Cérès* (ol. 92, 2) sont antérieures de deux ans à l'*Oreste* (ol. 92, 4). *Les Fêtes de Cérès*, telles qu'elles nous sont arrivées, seraient-elles un amalgame des premières et des secondes *Fêtes de Cérès?* Ou bien ne faut-il voir qu'une rencontre accidentelle entre la plaisanterie d'Aristophane et le vers d'Euripide ? Ou, enfin, ce qu'on ne suppose jamais, de même qu'Eschine et Démosthène, en publiant leurs discours, y ont certainement ajouté, Aristophane, en publiant sa pièce, n'y aurait-il pas ajouté quelques traits ?

3. Excellent trait que n'a pas oublié l'auteur du *Bourgeois gentilhomme.* — C'est une parodie de ce vers tragique

Σοφοὶ τύραννοι τῶν σοφῶν συνουσίᾳ

qu'Aristophane paraît ici attribuer à Euripide, et qu'Antisthène et Platon

Euripide « pourrait lui en apprendre bien d'autres », mais ils sont arrivés au terme de leurs courses, devant la maison du poète tragique Agathon. L'inquiétude d'Euripide exigerait, à ce qu'il semble, qu'il se hâtât de faire appeler celui dont il veut implorer l'assistance. Mais Aristophane n'oublie pas qu'il fait une satire littéraire sous forme de drame, que son but n'est pas tant de bien développer une intrigue plaisante, que de ridiculiser la tragédie d'Euripide et de ses imitateurs : et comme Agathon a outré les défauts séduisants d'Euripide, châtrant le drame tragique que son devancier avait déjà singulièrement affaibli, y introduisant partout non plus la rhétorique de l'agora dont Euripide avait trop abusé, mais celle de Gorgias et toutes ses puérilités raffinées, faisant du chœur, déjà trop étranger à l'action dans Euripide, un simple intermède lyrique et musical qui n'avait plus de rapport au sujet, Aristophane arrête un moment l'action pour se moquer des molles et fausses élégances de la poétique nouvelle. D'ailleurs, en raillant Agathon, il s'écarte moins de son but principal qu'il ne paraît. Attaquer Agathon, c'est encore attaquer Euripide, puisque les défauts de l'imitateur ne sont que ceux du modèle exagérés. Aristophane, par un artifice qu'il a déjà employé dans *les Acharniens* au sujet d'Euripide et dans *les Nuées* au sujet de Socrate, nous montre d'abord le maître dans le serviteur. On voit donc un esclave apportant un réchaud et des myrtes, afin de faire un sacrifice

lui attribuaient après lui, mais qui était, au dire du scholiaste, de Sophocle dans *Ajax de Locres*. Le scholiaste toutefois n'est pas bien sûr qu'il ne fût pas aussi d'Euripide. Seulement il affirme qu'il n'était pas dans ses drames encore subsistants. Τὸ μέντοι δρᾶμα ἐν ᾧ Εὐριπίδης ταῦτα εἶπεν οὐ σώζεται (sur le vers 21). — Quant aux explications physiques d'Euripide, qui remonte jusqu'à l'origine des choses, elles rappellent la philosophie déplacée de sa Μεναλίππη ἡ σοφή.

et de demander pour Agathon une heureuse conception poétique, et chantant des vers lyriques, que Mnésiloque compare aux brououous d'une mouche qui bourdonne. « Agathon, notre maître, s'écrie-t-il, le poète harmonieux, va..... construire la charpente d'un drame. Il arrondit de nouvelles formes poétiques, il les polit au tour, il les soude; il frappe des sentences et des métaphores; il manie son sujet comme une cire molle, il le modèle, puis il le coule en bronze » (49-56). Euripide l'interrompt enfin pour lui demander d'appeler Agathon en toute hâte. Mais il n'est pas besoin de l'appeler : Agathon s'apprête à venir pour réchauffer aux rayons du soleil sa muse qu'engourdirait la saison. En attendant, Euripide s'agite et se tourmente, au grand étonnement de Mnésiloque : « O Jupiter, que veux-tu faire de moi aujourd'hui [1]? — Mais qu'y a-t-il donc, grands dieux! Qu'as-tu à grommeler, à gémir? Dis-le-moi; tu ne dois rien cacher à ton beau-père. — Quelque grand malheur se brasse contre moi. — Lequel? — Ce jour décidera si Euripide doit vivre ou périr. — Et comment? Ni les tribunaux ne jugent, ni le sénat ne siège aujourd'hui. C'est le troisième jour de la fête, le jour du milieu des Thesmophories. — C'est précisément ce qui me fait trembler. Les femmes ont comploté ma perte et doivent se réunir aujourd'hui dans le temple des déesses [2] pour

1. C'est presque littéralement le vers 738 de l'*Œdipe roi :*

Ὦ Ζεῦ τί μου δρᾶσαι βεβούλευσαι πέρι.

Il n'y a pas la moindre équivoque dans le vers de Sophocle. Il n'y en a pas davantage, pour ceux qui savent un peu de grec, dans le vers d'Aristophane qui met deux accusatifs τί με avec δρᾶν. Aussi je ne comprends pas le contre-sens d'Artaud : « O Jupiter, que penses-tu que je vais faire aujourd'hui? »

2. Déméter et Koré ou Perséphoné, Cérès et Proserpine.

mettre ma mort en délibération. — Et pour quelle raison? — Parce que je les joue dans mes tragédies et dis du mal d'elles. — Tu ne l'aurais pas volé, par Neptune. Mais quel expédient as-tu pour te tirer d'affaire? — Je veux engager le poète tragique Agathon à se rendre aux Thesmophories. — Pour quoi faire? — Pour se mêler à l'assemblée des femmes et, s'il le faut, parler en ma faveur. — Ouvertement ou sous un déguisement? — Sous un déguisement, vêtu d'une robe de femme. — Joliment imaginé et tout à fait dans ta manière! En fait de ruse, à nous la fève [1] » (71-94).

Agathon apparaît enfin juché sur une machine roulante, comme Euripide dans *les Acharniens*, comme Socrate dans *les Nuées*. Mais si cette machine grotesque signifiait surtout dans *les Nuées* et dans *les Acharniens*, que, perchés entre ciel et terre, Euripide et Socrate cherchaient dans les nuages, l'un ses vers, l'autre ses pensées philosophiques, il signifiait encore ici qu'Agathon était d'une excessive mollesse, et qu'il craignait de se servir de ses jambes de peur de les fatiguer et de les user. En voyant cette poupée d'homme, imberbe et bien emmitouflée de vêtements de femme, couchée nonchalamment au haut de cette machine, Mnésiloque s'écrie avec la franchise rude et sans vergogne que lui prête Aristophane : « Ça, un homme! Mais c'est une Cyrène (une courtisane)! » Ce mot, avec le suivant : « Quelle marche de

1. Je ne trouve que cet équivalent pour traduire la métaphore d'Aristophane : A nous la *palme* est un contre-sens en fait de style comique. Mais à nous la fève, je le sais, est un anachronisme. Le πυραμοῦς était, selon le scholiaste, une espèce de gâteau proposé pour prix à ceux qui passaient toute la nuit à table : celui qui se tenait éveillé jusqu'au matin le recevait comme prix de la victoire. — Le scholiaste dit de plus : « Partout et toujours Aristophane poursuit Euripide comme πανοῦργος, c'est-à-dire comme artificieux et fourbe. »

fourmis va-t-il nous gazouiller [1]? » résume toutes les critiques d'Aristophane contre Agathon, critiques morales autant que littéraires. Agathon entonne, avec son chœur qui restait sans doute dans les coulisses, un chant d'une harmonie douce et sans caractère, tout semé d'expressions sonores et d'images agréables, mais à peu près dénué de signification. « Ah! s'écrie ironiquement Mnésiloque dont le gros bon sens se révolte de ces énervantes fadeurs, quels chants, vénérables Génétyllides! Quelle mélodie tendre, voluptueuse, plus douce que les baisers les plus lascifs! A les entendre, je sens mon séant frémir d'un amoureux chatouillement. Jeune homme, qui que tu sois, je veux t'interroger dans les termes mêmes d'Eschyle dans sa *Lycurgie* [2]. D'où vient cet homme-femme? Quelle est sa patrie? Quel est son costume? Que signifie ce désordre et ce renversement de la vie? Une lyre et une résille! Une fiole de palestre et une ceinture (pour soutenir le sein)! Quel étrange con-

1. Locution proverbiale pour désigner les petites choses, dit une note d'Artaud. Quoique j'aie peur de me heurter ici contre une explication de Boissonnade, j'avoue pourtant que je n'en crois rien. Μυρμήκων ἀτραποὶ, ou μυρμηκίαι me paraît une métaphore inventée par Aristophane ou par Phérécrate, dont l'un (on ne sait lequel) a pillé l'autre. Reste à savoir ce qu'elle signifie. Le traducteur de Curtius (*Histoire grecque*) traduit ainsi le vers de Phérécrate : « En filant (des trilles) *contournées comme des trous de fourmis.* » Poyard essaye pour le vers d'Aristophane un équivalent : « Quelles *pointes d'aiguille* va-t-il gazouiller! » Patin dans ses *Tragiques* et Artaud donnent la traduction que j'ai mise dans mon texte. Or toutes ces traductions sont ou peu claires ou insuffisantes. Le mot ἀτραπὸς signifie *sentier, chemin.* C'est de ce sens qu'il faut partir. L'*atrapos* est ici le sentier formé ou dessiné par la marche saccadée et comme entrecoupée des fourmis. Elles vont devant elles, elles s'arrêtent tout à coup et repartent en faisant de légers crochets, de sorte que le sentier qu'elles tracent est sinueux, et que ces sinuosités multipliées sont en général fort courtes. Le sens de quelque chose de *ténu* doit donc se mêler à celui de quelque chose de *sinueux*, si l'on veut traduire tout le sens d'*atrapos*. Tel doit être aussi le sens du μυρμηκίαι de Phérécrate.

2. Tétralogie composée de trois tragédies, *les Hédoniens, les Bassarides, les Jeunes hommes*, et d'un drame satyrique, *le Lycurgue* (sch., vers 135).

traste ! Quel rapport y a-t-il entre l'épée et le miroir ? Et toi-même, jeune homme, qu'es-tu ? Un homme ? Où est le signe de ta virilité ? Où le manteau et la chaussure qui conviennent à ce sexe ? Une femme ? Où sont tes seins ? Parle : tu te tais. Tes chants te font assez connaître » (130-145). Agathon, selon Aristophane, corrompt l'art parce qu'il est lui-même corrompu, et comme il ne manque pas après tout de talent, cette corruption est contagieuse et se répand dans tout le corps de la république. Que le laid Philoclès fasse de laides pièces, le méchant Xénoclès de méchantes, et le froid Théognis de froides : cela n'irrite pas Aristophane; il se contente d'en rire en haussant les épaules et de cingler d'un mot ces poètes de rebut[1]. Mais Agathon lui paraît presque aussi dangereux qu'Euripide, et pour les mêmes raisons; car l'élève est digne du maître[2]. Nous venons de voir comme il les traite, quand il parle sérieusement : il a horreur de ces sophistes qui débitent du haut du théâtre leurs pernicieuses maximes.

Euripide arrête enfin la faconde injurieuse de son beau-père pour présenter sa requête, et quand il s'est expliqué, Agathon lui fait froidement cette piquante réponse : « Euripide... — Eh bien ! — N'as-tu pas dit quelque part : « Tu aimes à voir la lumière; crois-tu que « ton père ne l'aime pas aussi ? » — Oui. — N'espère donc

1. « *Agat.* Les œuvres du poète sont faites à son image. — *Mnés.* C'est donc pour cela que Philoclès, qui est si laid, fait de si laides pièces; que le méchant Xénoclès en fait de si méchantes, et le froid Théognis de si froides. » (*Fêtes de Cérès*, vers 168-170.)

2. Aussi Euripide lui dit-il en le priant de plaider sa cause auprès des femmes : Seul, tu es capable de présenter ma défense d'une manière digne de moi.

Μόνος γὰρ ἂν λέξειας ἀξίως ἐμοῦ.

(Vers 187.)

pas que je m'expose à ta place : ce serait folie. C'est à toi de subir le sort qui te frappe; on ne doit pas ruser avec le malheur, mais s'y résigner de bonne grâce » (193-199). La satire littéraire marche jusqu'ici du même pas que l'action, en s'entre-croisant l'une l'autre sans pourtant s'embarrasser. Mais cette critique est si discrète et si fine qu'elle pouvait facilement échapper aux Athéniens, si δεξιοὶ ou si fins connaisseurs qu'on les suppose, sans les brutalités ou éloquentes ou obscènes de Mnésiloque. Elle consiste dans l'exacte imitation de la manière d'Agathon. Aristophane ne reproduit pas seulement sa poésie lyrique aussi vide que sonore et brillante, il reproduit jusqu'à son affectation de thèses paradoxales, jusqu'au tour sentencieux de sa pensée, jusqu'à la construction symétrique et façonnée de sa phrase. Cette traduction, par exemple, ou toute autre analogue : « On ne doit pas ruser avec le malheur, mais s'y résigner de bonne grâce », ne vous dit rien, et vous ne soupçonneriez pas qu'il y a dans le texte deux vers d'une élégance poussée jusqu'à la recherche. Mais un contemporain d'Agathon, pour peu qu'il fût familier avec les finesses de la rhétorique de Gorgias, se délectait à entendre :

> Τὰς συμφορὰς γὰρ οὐχὶ τοῖς τεχνάσμασιν
> Φέρειν δίκαιον, ἀλλὰ τοῖς παθήμασιν.

Ces πάρισα et ces ὁμοτέλευτα [1], ces termes de même dimension et de même terminaison le chatouillaient agréablement, soit qu'il partageât le mauvais goût de

1. Nos orateurs, même ceux qui, comme Fléchier, ont le plus imité ce qu'il y avait de plus artificiel dans la rhétorique des anciens, ont si peu pratiqué ces sortes de figures qui tiennent à la langue, que nous n'avons même point de mots pour les désigner.

certains raffinés pour ces gentillesses, soit qu'il prît plaisir à voir le comique parodier les artifices dont la poésie d'Agathon était émaillée. Il était à craindre seulement que cette parodie fine et cachée n'échappât aux spectateurs, et qu'il leur arrivât ou d'applaudir, comme firent chez nous ceux qui entendirent pour la première fois le sonnet d'Oronte, aux mièvreries dont se moquait le poète, ou de rester froids à sa délicate ironie.

Mais Mnésiloque est là pour ranimer la gaieté qui pourrait facilement s'éteindre dans ces charmantes, mais subtiles critiques littéraires, plus faites pour la lecture [1] que pour le spectacle. Le barbu et velu Mnésiloque s'offre pour rendre à Euripide le service que lui refuse le bel Agathon, « rasé de près, blanc, délicat, à la voix efféminée ». Mais quelle apparence qu'un mâle si fortement caractérisé trompe les femmes et se glisse parmi elles sans être reconnu? Il faut donc procéder à sa toilette et le métamorphoser en abattant cette large barbe au milieu du visage et en brûlant à petit feu ces poils qui hérissent les jambes de Mnésiloque et le reste. Les grimaces et les contorsions du patient écorché et grillé comme un porc, ses cris et ses *Mu mu*, le tout accompagné de bonnes grosses indécences en action comme en parole, forment un bout de scène d'un comique un peu gros, mais irrésistible. La garde-robe d'Agathon fournit amplement à la toilette de la nouvelle Pandore; rien n'y manque, longue robe couleur de safran, ceinture pour soutenir et relever les seins, anneaux aux jambes, réseaux, mitre,

1. Platon, grand admirateur d'Aristophane, a suivi sans inconvénient son exemple dans les discours d'Agathon et d'Aristophane du *Banquet*, dans ceux de Polos du *Gorgias*, dans ceux d'Hippias et de Prodicos du *Protagoras*, etc. Il s'adressait à des lecteurs de loisir et d'un esprit très [illegible]ivé.

pantoufles et jusqu'au bonnet de nuit. Et le poète, offrant ce risible et gai spectacle aux yeux de la foule, n'oublie pas son but principal. Car toute cette friperie de courtisane est un témoignage de la dissolution d'Agathon : de sorte que la scène finit comme elle avait commencé, par la satire de cette mollesse qu'Agathon et les tragiques de l'école d'Euripide portaient dans la vie comme dans leur poésie.

Après avoir fait jurer à son gendre, non de la langue, mais du cœur [1], de mettre tout en usage pour le sauver, si sa tromperie vient à être découverte, Mnésiloque se mêle hardiment à la troupe des femmes. Nous voici arrivés à la scène capitale des *Thesmophoriazousai*, considérées comme œuvre de critique littéraire. Elle est très spirituelle, très plaisante; j'ose dire pourtant qu'elle est manquée en un sens. Le comique, par la bouche des femmes, devait critiquer et ridiculiser la *misogynie* d'Euripide, et donner en même temps à entendre que ses sorties satiriques contre les femmes étaient d'un esprit bourgeois, assez messéant à la hauteur de la tragédie. Mais par une ironie qui convient mieux à la satire qu'au drame comique, les femmes s'accusent elles-mêmes de plus de vices que ne leur en reproche Euripide. A part la vendeuse de couronnes, qui n'exprime qu'un grief particulier et qui se plaint que son petit commerce ne va plus, depuis que ce misérable a persuadé aux hommes par ses tragédies qu'il n'y a pas de dieux, tous, l'orateur principal

1. Allusion au vers 611 de l'*Hippolyte*, sur lequel Aristophane revient plus d'une fois dans ses critiques. « La langue a juré, mais non le cœur. » Ce vers est malencontreux, si l'on veut, par son apparence sophistique. Mais remarquons qu'il n'a rien d'immoral à la façon dont l'emploie Euripide. Hippolyte, qui a juré sans savoir à quoi il s'engageait, par pitié pour Phèdre, prêche si peu le parjure qu'il s'expose à la colère de son père et à l'exil, pour ne pas trahir un serment qui lui a été surpris.

des femmes, comme Mnésiloque, l'apologiste d'Euripide, le chœur comme son avocat, le poète lui-même comme le chœur, semblent donner raison à l'ennemi des femmes. Voyez en effet ce beau plaidoyer : « Ce n'est pas par ambition, je le jure par les déesses (Cérès et Proserpine), que je me suis levée pour prendre la parole. Mais depuis longtemps je souffre et j'enrage de nous voir traînées dans la boue par Euripide, ce fils de fruitière, qui nous prodigue toute espèce d'outrages. Nous a-t-il assez criblées, calomniées, partout où il y a des spectateurs, des tragédiens et des chœurs ? Ne nous traite-t-il pas de galantes, d'adultères, de biberonnes, de traîtresses, de bavardes ? Ne répète-t-il pas qu'il n'y a en nous que vice et que nous sommes le fléau des hommes ? Aussi, dès qu'ils reviennent du théâtre, les voilà qui nous regardent de travers et vont partout furetant pour voir s'il n'y a pas quelque amant caché. Nous ne pouvons plus rien faire de ce que nous faisions autrefois : tant il a donné de mauvaises idées à nos maris. Une femme tresse des couronnes; c'est qu'elle est amoureuse. Elle laisse tomber quelque vase en allant et venant dans la maison ; son mari lui demande en l'honneur de qui elle l'a cassé : « Ce ne peut « être que pour cet étranger de Corinthe. » Une jeune fille est malade ; son frère de dire aussitôt : « Voilà un teint qui « ne me plaît pas dans une fille qui doit être vierge. » Si une femme qui n'a pas d'enfants désire s'en supposer un, la fraude ne peut plus être secrète, les hommes veulent assister aux couches. Les vieillards autrefois épousaient des jeunes filles; mais il nous a tant calomniées auprès d'eux que nul vieux ne se soucie d'elles, grâce à ce vers :

La femme est le tyran du vieillard qui l'épouse.

C'est encore Euripide qui est cause qu'on nous garde étroitement, qu'on nous claquemure sous les verrous et les scellés, et qu'en outre on nourrit des molosses pour faire peur aux amants. Passe encore pour cela. Mais autrefois c'était nous qui avions l'intendance des vivres, qui tirions du cellier la farine, l'huile et le vin; nous ne le pouvons plus. Nos maris portent maintenant sur eux de petites clefs laconiennes à trois crans, toutes pleines de malice et de perfidie. Autrefois, pour ouvrir les portes les mieux scellées, il nous suffisait de faire fabriquer pour trois oboles un anneau avec le même seing; mais maintenant cette peste des familles, Euripide, a instruit les hommes à se pendre au cou des cachets de bois vermoulu. Mon avis est donc qu'il faut nous défaire de cet homme par le poison ou de toute autre manière, pourvu qu'il meure » (383-431). Mnésiloque, qui défendra Euripide en soutenant qu'il a ménagé les femmes et en étalant une partie des innombrables griefs qu'il a oubliés, n'en dira pas davantage. Chaque plainte des femmes est un aveu de leurs tours bons ou mauvais. Et le chœur trouve qu'au prix de son avocat « le fils de Carcinos, Xénoclès, ne semblerait dire que des sottises : tant l'orateur en jupons a bien fait valoir tous les chefs d'accusation contre le maudit poète, c'est-à-dire dressé le tableau de tous les vices des femmes! Et Aristophane n'est pas pour dédire le chœur, lui qui va nous montrer une des femmes, apportant jusque dans le temple des déesses qu'on fêtait par des jeûnes et des abstinences de toute sorte, une outre de vin emmaillottée comme une fille à la mamelle : ce qui attirera à tout le sexe cette sortie peu galante de Mnésiloque : « O débauchées, ô biberonnes qui ne songez qu'au vin, vous faites la fortune des caba-

rets et notre ruine; pour boire, vous oubliez votre ménage et votre navette » (735-739).

Mais alors Euripide n'est donc pas si coupable, et l'œuvre d'Aristophane est sans objet, autant que l'impression qu'elle laisse est incertaine. On ne sait si l'auteur veut se moquer d'Euripide ou se moquer des femmes, parce qu'il se moque également des unes comme de l'autre. Si Euripide a tort d'attaquer sans cesse les femmes, pourquoi Aristophane en dit-il encore plus de mal que lui? Si Aristophane a raison dans ses méchancetés contre le sexe, pourquoi Euripide aurait-il tort de ne point le ménager? D'un autre côté, c'est évidemment Aristophane qui parle partout, et nulle part les personnages, pas même Euripide, quoique la majeure partie des scènes finales entre Mnésiloque et lui semble composée de vers de ses tragédies, légèrement parodiés. Cela déconcerte. A considérer le commencement d'intrigue et d'action des *Thesmophoriazousai,* on s'attendrait à voir agir et à entendre parler des personnages réels et vivants, et ils ne sont que des marionnettes entre les mains du poète comique. Or, quoi que l'on fasse, on ne constituera jamais une action véritable avec des marionnettes et des pantins. Le défaut capital de la pièce, c'est donc que l'impression dramatique n'est pas moins équivoque que l'impression satirique.

Toutefois, avec les habitudes de fantaisie des anciens Grecs dans le théâtre comique, il y a tant d'esprit et tant de verve bouffonne dans ce qui précède la parabase, que, si ce qui la suit avait le même entrain, le critique, qui doit autant que possible se détacher de lui-même et se mettre à la place des spectateurs, n'aurait que des éloges pour l'auteur des *Fêtes de Cérès.* Mais Euripide, successivement

déguisé en Ménélas, en Écho, en Persée, auquel répond Mnésiloque feignant d'être Hélène et Andromède, nous fatigue et, je crois, fatiguait aussi les Athéniens qui paraissent avoir accueilli la pièce assez froidement. Nous trouvons médiocrement de lumière et d'intérêt dans cette enfilade de près de deux cents vers, empruntés presque textuellement à l'*Hélène* et à l'*Andromède* d'Euripide, et qui n'offrent pas grand sens. Nulle part peut-être n'est plus sensible le défaut essentiel de l'Ancienne Comédie qui, portant d'abord les choses à l'extrême, est par cela même dénuée de tout progrès comme de toute nuance. D'ailleurs Aristophane manque le but en le dépassant. Il veut faire sentir ce qu'il y a de sophistique et d'artificiel dans le génie d'Euripide et dans la contexture de ses tragédies; mais les fautes du tragique venaient plus d'excès d'esprit que de manque d'esprit, et les discours que tiennent le beau-père et le gendre passeraient en tout pays pour des coq-à-l'âne et des discours d'imbéciles. Aussi retranchez quelques mots des femmes qui ne voient que du feu dans la scène entre Mnésiloque-Hélène et Euripide-Ménélas, et quelques quiproquos, quelques plaisanteries salées de l'archer scythe, dans la scène d'Andromède et d'Écho, et dans celle de Persée et d'Andromède, et vous ne trouverez plus le moindre mot pour rire dans ces rapsodies. La pièce n'eut qu'un médiocre succès, et n'obtint ni le premier ni le second prix, puisqu'Aristophane la remania pour la présenter de nouveau au concours.

Nous connaissons fort peu de chose de ces secondes *Thesmophoriazousai*, qui, d'après les fragments, paraissent avoir été profondément différentes des premières. L'exposition était la parodie de quelque prologue d'Euripide

ou de la manière générale de ce poète dans ses prologues. Elle se faisait par Calligénéia, un des génies ou démons attachés à Déméter [1], exactement comme l'*Hippolyte*, l'*Alceste*, *les Troyennes*, l'*Ion*, par Aphrodite, Apollon, Poseidon et Hermès. Il était question dans la pièce d'Agathon et de ses antithèses [2]. Nulle trace d'Euripide ni de son beau-père, à moins qu'on ne voie quelque chose d'analogue à l'outre immolée par Mnésiloque, dans le sachet d'essence aromatique dont il est question dans ces vers : « O vénéré Zeus, quelle odeur de parfum et de baccharis m'a envoyé au nez cet impur sachet, aussitôt qu'il fut ouvert! » Il est donc impossible de soupçonner le plan qu'avait suivi l'auteur, ni même le but qu'il s'était proposé. Tout ce que l'on peut affirmer, c'est qu'Aristophane, dans ses secondes *Thesmophoriazousai*, ne ménageait pas plus les femmes que dans les premières, comme le témoigne une énumération de tous les objets à leur usage, parmi lesquels il n'oublie pas l'ignoble *olisbos*. Il leur défend, [3] soit par la bouche de Calligénéia, comme le veut Bergk, soit par celle de leur présidente, comme le conjecture Kock, de « boire du Pramnos, du Chio, du Thasos, du Péparèthe ou de tout autre vin qui éveille les passions amoureuses ». Il semble du moins compatir à leur gourmandise, ce qui est une autre manière de s'en moquer. « A-t-on acheté du poisson, quelque jolie

1. Calligénéia était aussi le nom qu'on donnait au dernier jour de la fête, à celui qui suivait le jour du jeûne.

2. Καὶ κατ' Ἀγαθῶνα ἀντίθετον ἐξυρημένον. Kock lit avec raison, je crois, ἐξυρημένον à la place de ἐξευρημένον que porte l'éd. Didot. C'est la même expression que dans Perse : crimina *rasis* — librat in antithetis. *Rasa*, c'est-à-dire polis avec un soin trop curieux.

3. Je dois dire pourtant que je ne suis pas aussi sûr que Bergk et Kock, qu'il s'agisse ici d'un ordre donné aux femmes. L'ἔμβολον qu'on craint d'éveiller me paraît désigner plutôt les *pudenda* de l'homme que ceux de la femme.

seiche ou de larges langoustes ou un poulpe? Y a-t-il sur le gril muge, squale ou calmar? — Non, par Jupiter. — Ni raie? — Non plus. — Crèmes, fromage mou, foie de sanglier, pots de miel, tétines de truie, petite anguille, crabe énorme, qu'a-t-on servi pour soutenir les femmes épuisées par le jeûne et par la danse? »

A part cette satire du sexe, nos fragments ne nous offrent plus rien sur le contenu de la comédie, et c'est par conjecture uniquement, en considérant que les titres de Θεσμοφοριάζουσαι πρότεραι, δεύτεραι ou ἕτεραι doivent marquer deux œuvres de même nature, qu'on avance que la seconde de ces pièces était dirigée contre Euripide, comme la première, dont elle n'était qu'un remaniement [1]. Car un prologue, imitation moqueuse de ceux du tragique, un mot sur les artifices de style d'Agathon, une plaisanterie sur les étymologies qu'Euripide se permettait à propos de tel ou tel nom propre [2] ne suffisent pas pour déterminer le caractère d'une comédie. Quant aux deux ou trois fragments de la parabase qui contiennent l'éloge

1. Le titre de la seconde pièce d'Aristophane est ordinairement Θεσμοφοριάζουσαι, tantôt avec, tantôt sans l'addition de δεύτεραι : ce qui suppose que c'est la première édition retouchée. Celui de Θεσμοφοριάσασαι (*femmes ayant assisté aux Thesmophories*) donné par Athénée (I, ch. XXIX), d'après le grammairien Démétrios de Trézène, ferait supposer au contraire qu'il y avait entre les deux comédies le même rapport qu'entre *le Menteur* et la *Suite du Menteur* de Corneille, par conséquent que c'étaient deux comédies complètement différentes. Mais alors on ne comprendrait pas que la seconde fût toujours citée sous le même titre que la première, à moins que les grammairiens, se copiant les uns les autres, ne lussent pas les pièces dont ils parlaient, et répétassent incessamment l'erreur commise par un de leurs prédécesseurs. Les scholies, très pauvres et très écourtées, ne peuvent fournir aucune lumière au milieu de ces ténèbres. Les fragments toutefois supposent que la fable n'était pas la même dans les deux pièces, et le vers 329 (de Kock) rapproché du 325 pourrait faire croire que le dénouement avait quelque analogie avec celui de *Lysistrate*.

2. Ἄμφοδον ἐχρῆν αὐτῷ τίθεσθαι τοὔνομα. Le *Grand Etymologique* nous apprend que c'est une parodie d'Euripide qui, expliquant le nom d'Amphion, disait qu'il avait été ainsi nommé, parce qu'il était né le long de la route.

de la poésie comique en général et de celle d'Aristophane en particulier. Ils pouvaient convenir aussi bien à une comédie politique ou philosophique qu'à une comédie de critique littéraire.

Mais revenons à la pièce qui nous est parvenue. Tout entière consacrée à la critique d'Euripide, on ne peut pas dire pourtant que ce soit une attaque à fond contre son théâtre. Tout y est touché, effleuré : vaine subtilité, étalage intempestif de philosophie, et manie de prêter à d'antiques personnages les explications empruntées aux physiciens et qui n'en sont pas, athéisme, fourberie dans ses héros, ressorts ridicules, le tout encadré dans une fable tirée elle-même d'un des travers du poète, ses éternelles satires contre les femmes. Mais les traits sont trop dispersés; rien de net ni de précis: rien qui porte coup. L'impression devient plus vague encore lorsque, portant tout son effort sur deux des pièces d'Euripide, les plus récemment représentées, l'*Hélène* et l'*Andromède* [1], le censeur en fait de nombreuses citations, prises de droite et de gauche, dont on ne voit pas clairement l'intention et le sens. Que veut montrer Aristophane? Qu'Euripide est un sot qui ne sait ce qu'il dit? Mais une telle critique se détruirait par sa violence même et son injustice. Et c'est la seule chose pourtant qui semble résulter des discours décousus et insipides d'Euripide et de Mnésiloque. Il n'y a, en fait de critique littéraire, d'enlevé et de saisissant, qu'un morceau accessoire, l'épisode d'Agathon. Mais la pièce entière ne vaut pas autant contre Euripide que la scène unique des *Acharniens* où Dicæopolis, en obtenant du poète, à force d'obsessions, la défroque de Télèphe, lui enlève toute sa tragédie.

1. *Hélène* et *Andromède* sont de 412 (91 ol., 4), et les *Thesmophoriazousai* de 410 (92 ol., 2).

CHAPITRE XIII

COMÉDIES DE CRITIQUE LITTÉRAIRE : LES GRENOUILLES, LE GÉRYTADÈS.

Occasion de la comédie des *Grenouilles*. — Comédie composée de deux pièces, descente aux enfers, dispute d'Euripide et d'Eschyle. — Pourquoi la première, qui n'est qu'une introduction, est-elle plus développée que la pièce principale? — Prélude de la seconde pièce dans la scène de Dionysos et d'Héraclès. — Pourquoi Aristophane oppose-t-il Eschyle à Euripide plutôt que Sophocle : 1° raisons littéraires; 2° raisons politiques; 3° raisons dramatiques. — Critique générale : impertinence d'Euripide, et que les éloges qu'il se décerne sont autant de critiques. — Principe d'après lequel Eschyle-Aristophane censure Euripide, l'utilité morale. — Critique particulière des prologues, des chœurs et de toute la partie lyrique des tragédies. — Artifices d'Aristophane pour prévenir l'ennui et un insuccès comme celui des *Fêtes de Cérès*. — Plaisante sentence de Dionysos. — Du *Gérytadès :* qu'il n'était pas une critique particulière d'Euripide, mais de tout ce qui était représentation (dithyrambes, tragédies, comédies), alors en décadence. — Polémique des comiques les uns contre les autres. — Aristophane critique de l'Ancienne Comédie et de lui-même.

C'est dans *les Grenouilles* seulement qu'Aristophane a dit tout ce qu'il avait sur le cœur contre Euripide et son école. Euripide, selon lui, a corrompu les mœurs publiques en corrompant le théâtre, cette école des hautes pensées et des mâles et fiers sentiments; et il a corrompu le théâtre en dégradant les héros, en mettant sur la scène des femmes adultères et incestueuses, en substituant la passion avec ses faiblesses aux sentiments héroïques, en transformant tous ses personnages en sophistes qui babil-

lent, lancent des subtilités et des sornettes sentencieuses, ou blasphément contre les Dieux au nom d'une philosophie nouvelle. Ses pernicieuses innovations se sont naturellement étendues du fond à la forme : prologues ineptes et aussi monotones par la versification que par le style; chœurs insignifiants qui ne sont qu'un assemblage de paroles sonores et vides, qu'un cliquetis de mots, accompagnés d'une musique de courtisane ou de joueuse de castagnettes; style de ménage et de carrefour; Euripide a tout corrompu, avili, dégradé. La critique d'Aristophane est sévère jusqu'à l'injustice. Mais elle est si complète que les modernes ennemis d'Euripide, Schlegel et Ot. Müller n'ont guère fait que la reproduire en lui ôtant ses allures bouffonnes et en la précisant.

Mais une comédie n'est pas un feuilleton théâtral ou un chapitre d'un livre de critique littéraire, et d'ailleurs Aristophane se ressouvenait du médiocre succès des *Thesmophoriazousai* et n'était pas curieux d'une pareille disgrâce pour sa pièce nouvelle. Il revint donc à son ancienne méthode, et, quoique la censure d'Euripide fût son but principal, il en fit non le fond, mais un épisode de son drame; épisode bien plus long que la scène littéraire des *Acharniens*, mais qui, jeté entre les scènes fantastiques et bouffonnes qui remplissent sa pièce jusqu'à la parabase, et la scène finale qui est plus politique que littéraire, ne courait pas risque de fatiguer les spectateurs. Sa comédie, il est vrai, peut sembler composée de deux pièces distinctes, qui ne tiennent l'une à l'autre que parce qu'elles se font suite, le voyage de Bacchus aux enfers avec les accidents burlesques de ce voyage, et l'altercation d'Eschyle et d'Euripide se disputant le trône tragique; mais cette faute de composition, qui en était

une à peine pour ses contemporains, était un moindre inconvénient que d'ennuyer le public et de s'exposer à une nouvelle défaite.

Les circonstances expliquent la donnée première des *Grenouilles*. Euripide était mort, et Sophocle, son aîné, venait de le suivre de près dans la tombe. On disputait donc dans le public sur la valeur des deux poètes, les uns tenant pour Sophocle, les autres pour Euripide, comme le témoignent les *Muses* de Phrynichos, présentées au même concours que l'œuvre d'Aristophane et roulant sur un sujet analogue à celui des *Grenouilles*. Mais tandis que Phrynichos s'en tint, à ce qu'il semble, aux disputes sur le mérite des deux grands tragiques, et plaça peut-être la scène de sa comédie dans l'Olympe, Aristophane, comme s'il eût pressenti que c'en était fait du drame tragique, la transportait aux enfers, sous prétexte que Bacchus ou le public athénien craignait que la scène ne restât vide de bons poètes après ces illustres morts. Donc le dieu du théâtre, désespérant de trouver sur la terre et parmi les vivants un tragique digne de lui, se décide à descendre aux enfers pour en ramener non Sophocle ni Eschyle, mais le poète favori des Athéniens, celui dont la mort de Sophocle paraît avoir renouvelé le regret, Euripide en personne ; et si, contrairement à son goût et à sa résolution première, il en tire le poète rude et sublime au lieu de l'élégant et subtil sophiste, c'est une de ces ironies familières aux Attiques qui, en disant une chose, en donnent une autre à entendre et se plaisent à tenir le contraire de ce qu'ils promettent.

Un moderne, surtout un Français, nous aurait montré Bacchus tout descendu aux enfers, et l'idée première de la pièce aurait donné lieu à un acte assez court, à quelque

chose comme *un lever de rideau*. Aristophane ne procède pas ainsi. Nous avons eu déjà l'occasion d'expliquer ou au moins d'indiquer sa manière de développer. Une idée étant donnée, sans s'inquiéter de pousser droit devant lui vers le but de l'action, il développe, sous forme de petites actions particulières, tous les tenants et les aboutissants, toutes les dépendances de l'idée, pourvu qu'elles aient quelque chose de comique. Descendre aux enfers n'est pas difficile :

Mille chemins ouverts conduisent à la mort.

La question est de n'y pas rester. Nous voyons donc tout d'abord Bacchus vêtu d'une longue robe de safran, parce qu'il est un dieux voluptueux et quelque peu efféminé, mais aussi d'une peau de lion comme Hercule, avec une massue à la main, parce qu'il veut effrayer et mettre à la raison Cerbère, à l'aller et au retour. Son esclave Xanthias le suit monté sur un âne, mais portant sur l'épaule les provisions de voyage et geignant sous le faix. Pour plus de précautions, Bacchus s'arrête chez son frère Hercule, habitant non loin d'Athènes, au bourg et dans le temple de Mélite. Dès les premiers mots nous avons la clef de toutes les scènes bouffonnes qui vont suivre. « *Hercule, de l'intérieur du temple* : Veux-tu donc enfoncer la porte! Il frappe comme un centaure. Qu'y a-t-il? —*B*. Xanthias... — *X*. Eh bien! — *B*. As-tu remarqué? — *X*. Quoi? — *B*. Comme je lui ai fait peur! — *X*. Bah! Tu es fou. — *H*. Non, par Cérès, je ne peux pas m'empêcher de rire; j'ai beau me mordre les lèvres, il faut que je rie. — *B*. Avance, l'ami, j'ai besoin de toi. — *H*. Ah! c'est à s'en tenir les côtes, quand

on voit cette peau de lion sur une robe jaune. Qu'est-ce que cela signifie? De fines chaussures de femme et une massue? Quel rapport? (*A Bacchus.*) Et où vas-tu dans cet équipage? — *B.* Comme je montais *Clisthène*... — *H.* As-tu livré bataille? — *B.* Nous avons coulé douze ou treize vaisseaux ennemis. — *H.* Vous? — *B.* Oui, par Apollon. — *H.* Tu l'as rêvé » (38-50). Xanthias connaît bien son maître, et Hercule ne connaît pas moins bien son cher frère. Ils savent (et les habitués des drames satiriques ou des comédies savaient aussi) qu'il est aussi poltron que bravache et vantard. Et c'est pour cela que l'équipage de Bacchus excite tellement la joviale gaieté d'Hercule, qui rirait bien davantage encore, s'il prévoyait les tribulations auxquelles cette peau de lion et cette massue vont exposer le brave voyageur.

Bacchus reprend ses explications interrompues par les indiscrètes et malignes questions d'Hercule. Comme il était donc sur le *Clisthène*, il lui prit, en lisant l'*Andromède* d'Euripide, une envie, mais là une de ces envies dont les mots ne peuvent exprimer la violence. Après quelques demandes et réponses plaisantes, dont le gigantesque acteur Molon [1] et l'orateur efféminé Clisthène reçoivent les éclaboussures, Bacchus a enfin recours pour s'expliquer à une voie détournée dont le petit René de l'*École des Femmes* paraît s'être ressouvenu. « *B.* De grâce, mon frère, trêve de railleries; je suis tout malade, tant cette envie me torture. — *H.* Et quelle envie, petit frère? — *B.* Je ne saurais l'exprimer; mais je vais te la faire entendre par allusion. As-tu été pris soudainement du désir de manger de la purée? — *H.* De la purée? Oh! oh! mille fois

1. Bacchus dit par antiphrase : un désir tout petit comme Molon.

dans ma vie. — *B.* Comprends-tu bien? M'expliquerai-je autrement? — *H.* Oh! pour ce qui est de la purée, j'entends à merveille. — *B.* C'est le désir qui me dévore pour Euripide. — *H.* Mais il est mort. — *B.* Il n'y a pas de force humaine qui puisse m'empêcher de me rendre auprès de lui. — *H.* Au fond de l'enfer? — *B.* Plus encore au fond, s'il le faut » (58-70).

Maintenant qu'il a mis Hercule au courant de ses projets, Bacchus peut lui demander des renseignements non seulement sur le chemin qu'il faut suivre, mais encore sur beaucoup de choses qui l'intéressent en tant que dieu de la joie : « ports, boulangeries, maisons de débauche, auberges, fontaines, routes, restaurants et hôtelleries sans punaises » (112-115). Quant à la route la plus courte, qui ne soit ni trop froide ni trop chaude, Hercule aurait pu se dispenser de faire le mauvais plaisant, en lui disant que c'est de se pendre ou de se précipiter du haut d'une tour. Ce que Bacchus veut, c'est d'apprendre par quel chemin Hercule est lui-même descendu aux enfers, information que lui donne enfin son cher frère, lequel, tout lourdaud qu'il est, ne laisse pas d'être passablement goguenard; et, pendant toutes ces explications, Xanthias impatient est là, toujours porté sur son âne et portant son paquet [1], qui maugrée et de temps à autre grommelle entre ses dents : περὶ ἐμοῦ δ'οὐδεὶς λόγος (et de moi, point de nouvelles).

1. Cette antithèse amusait beaucoup les Grecs, amoureux de subtilités, surtout lorsqu'ils se rappelaient ce dialogue. « Voyez l'insolent et le délicat. Moi, Bacchus, fils de Stamnios (la Bouteille), je marche, je me fatigue et je mets ce drôle-là sur un âne pour qu'il n'ait pas la peine de porter son paquet. — Je ne le porte pas? — Et comment le portes-tu, puisque tu es voituré? — Je n'en porte pas moins ceci. — Comment? — Et très péniblement. — Mais ce fardeau que tu portes, c'est l'âne qui le porte. — Non, ce que j'ai là, c'est moi qui le porte et non l'âne; non, par Jupiter. — Comment portes-tu, toi qui es porté? — Je ne sais, mais mon épaule en est toute meurtrie. »

Voilà enfin nos gens sur les bords du Cocyte et Bacchus embarqué [1], tandis que le malheureux Xanthias, avec son éternel paquet, se voit forcé de faire un long détour, repoussé qu'il est par Charon, parce qu'il est esclave et n'a pas eu l'honneur de combattre pour sa peau sur la flotte athénienne des Arginuses. Oop op ôop op! Bacchus est à la rame et la barque glisse sur le fleuve infernal, accompagnée du chant des grenouilles, lesquelles, selon la juste remarque du scholiaste, ne paraissent point dans l'orchestre et ne forment point le véritable chœur, quoiqu'elles donnent leur nom à la pièce [2]. Presque nulle dans *Lysistrate*, sans grand éclat dans *les Femmes aux fêtes de Cérès*, la poésie lyrique reparaît ici avec autant de fraîcheur et de grâce et, dans le chœur des initiés, avec autant de sublimité que dans *les Oiseaux*. Les malheurs publics n'avaient donc pas flétri ou paralysé l'imagination d'Aristophane, ni la mesquinerie et la mauvaise volonté des chorèges, qui profitaient de ces maheurs pour faire petitement les choses, éteint la poésie éblouissante de ses chœurs. Car, en 405, à la veille de la néfaste bataille d'Ægos-Potamos, lorsque depuis neuf ans déjà Athènes, qui ne tenait qu'à grand'peine la mer, était pressée du côté de la terre par l'armée péloponné-

1. Je passe une courte scène, vrai dialogue des morts, dont le dernier mot vaut à lui seul bien des dialogues de Lucien. Pour soulager les épaules de Xanthias, Bacchus et son valet entrent en marché avec un mort qu'on vient de porter à sa dernière demeure. Il demande 2 drachmes (1 fr. 85); et comme on lui propose 9 oboles (1 fr. 35) : « Plutôt retourner sur la terre! » s'écrie-t-il, comme s'il n'y avait pas de pire mal que de vivre comme les hommes.

2. Παραχορήγημα βατράχων... ταῦτα καλεῖται παραχορηγήματα, ἐπειδὴ οὐχ ὁρῶνται ἐν τῷ θεάτρῳ οἱ βάτραχοι, οὐδὲ ὁ χορὸς, ἀλλ'ἔσωθεν μιμοῦνται τοὺς βατράχους. Ὁ δὲ ἀληθῶς χορὸς ἐκ τῶν εὐσεβῶν νεκρῶν συνέστηκεν (vers 209). C'est le παραχορήγημα et non le véritable chœur (ὁ ἀληθῶς χορός) qui donne à la comédie son titre. Il n'est donc pas toujours sûr de conclure du titre à la nature des personnages qui forment le chœur.

sienne de Décélie, la détresse était certainement plus grande qu'en 411 et 410, dates de *Lysistrate* et des *Femmes aux fêtes de Cérès;* et nous voyons par les *Grenouilles* mêmes que la mesquinerie des chorèges ou leur mauvaise volonté à l'égard de la comédie n'avait pas cessé [1]. En dépit de toutes ces misères, Aristophane retrouvait sa verve lyrique des beaux jours, lorsqu'il le voulait ou plutôt lorsqu'il en était besoin. Rien n'est plus frais, malgré le *Brékékékex coax coax*, que le chant des grenouilles, « ces humides enfants des marécages, qui par les jours de beau soleil se plaisent à sautiller dans le souchet et le phléos et à chanter tout en nageant, et qui, lorsque Jupiter verse la pluie, unissent, du fond de leurs demeures, leurs voix légères au bruissement des gouttes crevant et s'aplatissant sur les eaux » (242-250). Mais aussi rien n'est plus fantastique et bouffon que leur lutte avec Bacchus que leur chant importune, et qui veut les faire taire en criant plus fort qu'elles : « Brékékékex coax coax. »

A peine abordé, Bacchus, qui sans doute ne veut pas faire route tout seul, parce qu'il aime peu les hasards du voyage, crie à tue-tête : « Xanthias! où est Xanthias? hé! Xanthias! » et l'esclave paraît tout essouflé avec son éternel paquet. Il n'a vu, en fait de parjures, de parricides, de monstres de toute sorte que leur avait annoncés Hercule, que des ténèbres et de la boue; et Bacchus, toujours brave en l'absence du danger, voudrait bien

1. On lit en effet dans le grand chœur des initiés (vers 404-406) : « C'est toi (Iacchos ou Bacchus, qui présidait aux jeux dramatiques, est mis ici pour le chorège), c'est toi qui, pour exciter le rire, et par économie, as déchiré nos brodequins et ces haillons qui nous couvrent. » Ce texte, auquel Ot. Müller fait allusion, détruit en partie ses considérations sur l'effet des misères du temps.

faire repentir ce drôle d'Hercule de ses mensonges. « Il nous faisait des contes pour m'effrayer, dit-il, parce que je suis brave et qu'il en est jaloux. Il n'y a rien de si vantard qu'Hercule [1]. Ah! je souhaiterais de rencontrer un monstre, de m'illustrer par quelque exploit digne de mon hardi voyage » (280-284). Xanthias, qui sait à fond la vaillance de son maître, la met sur-le-champ à l'épreuve pour s'en moquer. « Une empuse! » Et Bacchus de trembler de tous ses membres. C'est à peine si Xanthias parvient à le rassurer à force de serments [2]. Ils entendent alors les sons mélodieux de la flûte [3] et les cris des initiés : « Iacchos, ô Iacchos, Iacchos, ô Iacchos. » C'était le chœur qui se faisait entendre

1. Vers d'Euripide, dans le *Philoctète*. Aristophane n'a eu à changer que les trois derniers mots.

Οὐδὲν γὰρ οὕτω γαῦρον ὡς ἀνὴρ ἔφυ.

2. Bacchus s'adresse, dans cette scène d'alarme, à son prêtre, lequel avait au théâtre une place d'honneur : Ἐν προεδρίᾳ κάθηται ὁ τοῦ Διονύσου ἱερεύς. Cette excellente note que les scholiastes copient aurait dû les dispenser de leurs conjectures fantaisistes. — Sur le vers 274, même scène, le scholiaste écrit : Μεταβέβληται ἡ σκηνὴ καὶ γέγονεν ὑπόγειος· μεταβέβληται δὲ καὶ ὁ χορὸς τῶν βατράχων εἰς τοὺς μύστας. Le dernier fait est faux. Ce n'est pas à ce vers, mais au 324, que le chœur des initiés, qui s'est d'abord fait entendre au vers 314 dans la coulisse sans être vu, entre dans l'orchestre. Il n'a pas d'ailleurs besoin de remplacer le chœur des grenouilles, qui ne paraît pas sur le théâtre, et qui se tait depuis le vers 264. Ces inexactitudes pourraient faire révoquer en doute les autres informations que « la scène change et représente maintenant les lieux infernaux ». Le changement de décor, s'il y en avait un avant la parabase, devait avoir lieu, à ce qu'il semble, beaucoup plus tôt, ou bien lorsque nos deux pèlerins arrivaient près du Cocyte, ou bien lorsque Bacchus avait traversé le fleuve et que Xanthias le rejoignait.

3. Sur ces mots αὐλεῖ τις ἔνδοθεν, le scholiaste écrit παρεπιγραφή. Cela veut-il dire que les manuscrits portaient des notes marginales qui indiquaient les mouvements de scène ou le jeu des acteurs, ou bien simplement qu'Aristophane, en écrivant les mots αὐλεῖ, etc., a, par cela même, indiqué ce qu'on devait faire à la représentation? Je crois que c'est dans ce dernier sens qu'il faut entendre le mot παρεπιγραφή, toutes les fois qu'il se rencontre dans les scholies. Ce sont les mots mêmes du texte indiquant les mouvements de scène.

d'abord derrière la scène, puis qui entrait dans l'orchestre.

Mais il ne s'agit pas d'entendre des chansons; il faut pénétrer chez Pluton pour lui redemander le poète regretté. Bacchus frappe à la porte du dieu des enfers, et le concierge Æaque, à la vue de la peau de lion et de la massue, croyant reconnaître Hercule, lui crie : « Ah! misérable, impudent, effronté, triple scélérat, le plus scélérat des scélérats, c'est donc toi qui as pourchassé notre chien Cerbère... Enfin je te tiens » (465-469). Et il court chercher les monstres horribles qui doivent lui faire justice du ravisseur. Bacchus fait sous lui et son plus grand acte de courage est de se torcher intrépidement. Il commence à trouver que les armes et le costume d'Hercule sont compromettants; il les repasse à Xanthias et lui prend son paquet. Mais voici qu'une servante accorte leur annonce que la déesse Proserpine, à la nouvelle de l'arrivée d'Hercule, « a vite fait enfourner le pain, mettre au feu trois marmites de pois concassés » (504-506), et le reste. Hercule-Xanthias résisterait à la tentation, si à la mangeaille ne s'ajoutaient une joueuse de flûte ravissante et trois danseuses. Seulement Bacchus n'est pas d'avis de laisser à un esclave cette proie appétissante : « Un esclave, un mortel serait le fils d'Alcmène » (531), et il lui ôte la peau de lion et lui rend son paquet. Xanthias lui donne à entendre qu'il pourrait bien s'en repentir, et aussitôt deux cabaretières croient reconnaître Hercule qui a bu et mangé leurs provisions, et ne les a payées que de regards terribles et en volant les corbeilles. Gare donc au nouvel Hercule. L'une court chercher Cléon, l'autre Hyperbolos [1], et ces deux patrons des cabaretières pour-

1. Qu'Aristophane, contre son usage de laisser les morts tranquilles,

raient bien faire un mauvais parti au porteur de la massue et de la peau du lion. « Que je meure, si Xanthias n'est pas mon ami le plus cher. — Oui, oui, je te vois venir. Paroles inutiles; je ne veux pas être Hercule. — Oh! ne dis pas cela, mon petit Xanthias. — Moi, le fils d'Alcmène, moi qui ne suis qu'un mortel, un esclave! — Je sais, je sais que tu es en colère, et tu en as le droit; bats-moi même si tu veux, et je n'y redirai pas. Mais si je reprends jamais ce costume, puissé-je périr du dernier supplice, moi, ma femme, mes enfants, tous les miens jusqu'au dernier, et le chassieux Archédémos par-dessus le marché » (579-578). Xanthias accepte. Ils vont maintenant avoir affaire à Æaque, flanqué de ses sergents. Xanthias proteste; jamais il n'est venu aux enfers et, pour confirmer sa parole, il propose de mettre son esclave à la question. Le prétendu esclave proteste de son côté : il est un immortel, Dionysos, fils de Jupiter. Ils proposent donc l'un et l'autre de se soumettre à la question : celui qui se souciera des coups prouvera par cela même qu'il n'est pas dieu. Et voilà Æaque leur administrant des mornifles, des coups de lanière à l'un après l'autre; ils demeurent immobiles, plaisantant ou chantant, et tout portier divin qu'il est, Æaque se trouve fort embarrassé. « Par

parle ici de Cléon, on le comprend : ce nom rappelle son plus grand succès dramatique. Mais par respect pour les *honnêtes gens*, ses amis, il aurait dû avoir la pudeur de ne pas plaisanter sur Hyperbolos, que ces aristocrates avaient fait assassiner, après avoir déconsidéré l'ostracisme en le lui appliquant. Il est vrai que ce sont les aristocrates de Samos qui l'assassinent, mais ceux d'Athènes doivent en partager la responsabilité. « Un Athénien, du nom d'Hyperbolos, méchant homme, banni par l'ostracisme, non qu'il pût exciter aucune crainte par sa puissance et son crédit, mais parce que sa basse méchanceté était une honte pour la république, fut tué par eux (les aristocrates de Samos). *D'accord en cela avec Charminos*, l'un des stratèges, et *avec quelques-uns des Athéniens leurs hôtes, à qui ils avaient voulu donner un gage*, ils les avaient secondés dans d'autres actes semblables. » (Thuc., VIII, ch. LXXIII.)

Cérès, dit-il, je ne puis savoir qui de vous est dieu. Mais entrez : le maître et Proserpine vous reconnaîtront bien, puisqu'ils sont dieux eux-mêmes. — Tu as raison, lui réplique Bacchus, mais tu aurais bien dû t'en aviser avant de nous battre » (667-674).

C'est alors seulement qu'Aristophane aborde son vrai sujet. Mais auparavant, de même qu'il était revenu dans la partie lyrique des *Grenouilles* à la vive poésie des *Oiseaux*, il revient à la vraie parabase, à celle qui, au nom du poète, s'adresse au public par la bouche du coryphée. Il l'avait purement et simplement supprimée dans *Lysistrate;* il l'avait rattachée plus intimement au sujet de la comédie dans *les Oiseaux* et dans *les Femmes aux fêtes de Cérès*, en chantant dans l'une l'éloge de la gent ailée, dans l'autre l'éloge des femmes. La parabase des *Grenouilles* est une allocution politique, comme celle des *Acharniens*, des *Chevaliers* ou des *Guêpes*. Que cette remarque suffise pour le moment; nous aurons plus tard à en tirer les conséquences.

Au milieu de toutes les scènes bouffonnes et amusantes qui forment la première partie des *Grenouilles*, Aristophane n'a pas tout à fait oublié son but. Ainsi la scène des explications de Bacchus et d'Hercule contient cette vive critique d'Euripide et des poètes modernes :

« *H.* Et que lui veux-tu (à Euripide)? — *B.* J'ai besoin d'un poète habile; les uns ne sont plus ; les autres ne valent rien. — *H.* Jophon est-il donc mort? — *B.* C'est tout ce qui me reste de bon, et encore je ne sais trop à quoi m'en tenir sur son compte. — *H.* Et Sophocle, qui est plus grand qu'Euripide, pourquoi ne pas le faire revivre, s'il faut à toute force que tu ramènes quelqu'un des enfers. — *B.* Non, pas avant que j'aie pris Jophon seul

à seul, sans Sophocle, et éprouvé ce dont il est capable [1]. D'ailleurs Euripide est très rusé; il mettra tout en œuvre pour se sauver avec moi, tandis que Sophocle est bonhomme chez Pluton, comme il était bonhomme sur la terre. — *H.* Et Agathon, où est-il? — *B.* Il m'a quitté; c'était un bon poète [2], et ses amis le regrettent. — *H.* Où est-il allé, l'infortuné? — *B.* Au banquet des bienheureux. — *H.* Et Xénoclès? — *B.* Que la peste l'emporte! — *H.* Et Pythangélos? — *X.* Et de moi, pas un mot; j'ai pourtant l'épaule rompue [3]. — *H.* N'y a-t-il pas une foule d'autres petits jeunes gens qui font des tragédies par milliers et qui sont mille fois plus bavards qu'Euripide? — *B.* Ce sont de petits rameaux sans sève, des babillards qui caquettent comme des hirondelles, des gâte-métier dont une pièce tarit la veine et qui crachent tout leur

1. Fils de Sophocle, Jophon avait été couronné dans les concours tragiques du vivant de son père; mais on soupçonnait, comme le donne à entendre Aristophane, que Sophocle pouvait bien être en grande partie l'auteur des pièces qu'il avait fait représenter.

2. On ne s'en douterait guère en lisant les *Thesmophoriazousai.* — Il était probablement mort aussi. C'est ce que donnent à entendre les mots « il est allé au banquet des Bienheureux », à moins que cela ne signifie qu'Agathon vivait largement et comblé d'honneurs à la cour d'Archélaüs de Macédoine.

3. Xénoclès, fils de Carcinos, mauvais poète. Pythangélos n'a pas plus de notoriété qu'il n'avait de talent. C'est la seule fois que son nom se rencontre dans tout ce qui nous reste de l'Ancienne Comédie. — A la question d'Hercule sur Pythangélos, il n'y a pas de réponse dans le texte actuel d'Aristophane, et ce texte était celui que lisaient les scholiastes, comme le montre la note sur le vers 87. Meineke a conjecturé qu'il pouvait y avoir une lacune entre la question sur Pythangélos et les paroles de Xanthias. Kock n'en doute pas et met des points comme si cette lacune était avérée. Mais au lieu de supposer une lacune, ne peut-on pas croire qu'Aristophane a fait là une application du proverbe : « à sotte question pas de réponse »? En s'entendant questionner sur un Pythangélos, Bacchus coupe court par un haussement d'épaule aux indiscrètes interrogations d'Hercule, et le poète, par le refrain de Xanthias : Aristophane semble dire par là qu'il n'a rien à dire sur des infiniment petits, sur des néants littéraires de cette espèce. J'ai peur que les points de Kock ne suppriment un artifice et une finesse de dialogue.

talent dans une seule étreinte avec la muse tragique. Mais un poète fécond, on aura beau le chercher; on n'en trouvera plus qui fasse retentir une mâle pensée. — *H.* Comment un poète fécond? — *B.* Oui, fécond, qui ose risquer l'*Éther*, *maisonnette de Jupiter*, *le pied du temps*, *un cœur qui ne prononce pas de serments* et une *langue qui se parjure sans que l'âme soit complice*[1]. — *H.* C'est là ce qui te plaît?— *B.* J'en suis plus que fou. — *H.* Mais ce sont des sottises, tu le sens bien toi-même. — *B.* N'habite pas mon esprit; tu as ta maison[2]. — *H.* Mais c'est du dernier détestable. — *B.* Je t'écouterai, quand il s'agira de cuisine » (71-107)

Sauf ce passage et quelques allusions semées çà et là[3], Aristophane paraît oublier qu'il s'est proposé de faire de la critique littéraire et de censurer Euripide. Nous ne voyons que Bacchus et Xanthias et les incidents burlesques de leur voyage, et c'est seulement aux vers

1. Le δωμάτιον Διὸς est une parodie de ce vers de *Ménalippe*. Ὄμνυμι δ'ἱρὸν αἰθέρ', οἴκησιν Διός. L'expression le *pied du temps* est extraite de ce vers d'*Alexandre*, Καὶ χρόνου προὔβαινε ποῦς, probablement avec suppression d'une épithète qui déterminait le sens de ποῦς. Quant aux deux autres vers « un cœur qui ne prononce pas », etc., le scholiaste me paraît avoir raison d'y voir une traduction plus ou moins perfide de l'excellent vers : Ἦ γλῶσσ' ὀμώμοχ', ἡ δὲ φρὴν ἀνώμοτος qu'Aristophane ne peut digérer.

2. Μὴ τὸν ἐμὸν οἴκει νοῦν· ἔχεις γὰρ οἰκίαν. Ce vers, qui est certainement une parodie d'Euripide, est en soi inintelligible. Poyard renverse les membres de la phrase et traduit : « Que ta pensée reste chez elle et ne force pas l'accès de mon esprit. » Cela peut s'entendre à toute force, sans être très net. Dans tous les cas, lorsqu'on raille un vers, il faudrait le citer exactement. Le scholiaste déclare que le vers d'Euripide, dont celui d'Aristophane est une parodie, est celui-ci d'*Andromaque :* Μὴ τὸν ἐμὸν οἴκει νοῦν, ἐγὼ δ'ἀρκέσω. Or ce vers ne se trouve pas dans *Andromaque*, et pour l'entendre autrement que d'une façon toute grammaticale, il faudrait avoir le contexte. Si οἰκέω signifie *administrer, diriger*, le vers d'Euripide est très clair : Ne cherche pas à gouverner, diriger mon esprit; je me suffirai à moi-même.

3. Par exemple, dans ces vers que Bacchus prononce après sa première alerte : « Hélas! qui m'a valu une si terrible rencontre (de l'empuse)? Quel Dieu accuserai-je d'avoir voulu ma mort? Serait-ce l'Éther, maisonnette de Jupiter, ou le Pied du temps? » (309-311)

775 et suivants que nous apprenons qu'Euripide, avec son génie inquiet et populacier, a excité une émeute et presque une révolution à son arrivée aux enfers; que Pluton était fort embarrassé; que les coquins faisaient rage autour d'Euripide, qui s'était emparé du trône tragique; que les gens de bien, rares aux enfers comme sur la terre, ne disaient pas grand'chose, et qu'Eschyle, dépossédé de son siège d'honneur, lançait des regards de taureau et récusait les juges dont il pressentait la partialité pour son rival. Heureusement l'arrivée de Bacchus a tiré d'embarras le dieu des Ombres; on lui a remis le jugement entre les deux prétendants, parce qu'il s'entend à la poésie tragique, et les deux poètes se préparent à un débat en règle.

Un poète moderne aurait rattaché étroitement l'émeute des enfers à l'arrivée de Bacchus. Rappelant la première tentative d'usurpation d'Euripide à laquelle Pluton avait mis le holà, il aurait supposé que les intrigues, le tapage et l'usurpation s'étaient renouvelés à l'occasion de la venue du dieu de la tragédie. Aristophane se contente de donner la chose à entendre par cette question que Xanthias adresse à Æaque : « Dis-moi ce que signifie ce tapage, ces cris, ces querelles que j'entends là-dedans? » ce qui suppose, d'après la réponse d'Æaque, que la dispute durait entre Eschyle et Euripide depuis l'insolente tentative de ce dernier et qu'elle a redoublé de fureur à l'arrivée de Bacchus [1]. Mais, sauf cette peccadille qu'il

1. Et cette supposition qu'il faut faire est bien peu vraisemblable, vu le caractère peu endurant d'Eschyle. Il n'aurait pas toléré une telle usurpation durant trois ou quatre mois. Mais le poète comique, qui se soucie aussi peu des conditions du temps que de celles du lieu, brouille tout. Ainsi l'on pourrait conclure du récit d'Æaque que Sophocle était présent à l'usurpation d'Euripide : « Comment donc Sophocle n'a-t-il pas réclamé

était aisé de faire disparaître, quelle heureuse idée que celle de la querelle d'Euripide et d'Eschyle, née de la vanité et de l'impertinence révolutionnaire de celui-là!

D'abord les critiques vont se préciser par le seul fait de l'opposition des deux poètes aux prises. Sauf la scène entre Euripide, Agathon et Mnésiloque, qui n'atteint qu'indirectement Euripide, tout pour nous est obscur dans les critiques des *Femmes aux fêtes de Cérès*. Il faut, soit dans l'exposition, soit dans la toilette burlesque de Mnésiloque, soit dans les griefs des femmes, deviner ce qu'Aristophane reproche à Euripide en tant que poète tragique et écrivain. C'est encore pis dans la monotone succession des travestissements du tragique pour sauver son beau-père. Aristophane se moque-t-il de quelques scènes de ses drames, ou, lui faisant un reproche plus général, blâme-t-il la bizarrerie de ses plans et des ressorts qu'il fait jouer? Il faut aller chercher le sens de ces bouffonneries moins plaisantes que fastidieuses dans ces mots de l'archer scythe : « Ce rusé renard veut m'enfoncer [1]. » Au contraire, par cela seul qu'Euripide et Eschyle se reprochent ce qu'ils peuvent avoir de défectueux, tout, au moins jusqu'à la discussion sur les prologues, devient clair, précis, d'une certaine généralité, ne touchant pas à telle ou telle défaillance particulière des deux poètes, mais à leur manière générale.

le trône tragique? — Non, non; à son arrivée il a embrassé Eschyle et lui a serré la main; il eût pu prendre place sur le trône, Eschyle le lui cédant; mais il préfère, selon l'expression de Clidémide, lui servir de second; si Eschyle triomphe, il restera humblement à sa place; sinon, il a déclaré qu'il disputerait le prix à Euripide. » Et pourtant il y a plusieurs mois d'intervalle entre la descente d'Euripide aux enfers et celle de Sophocle.

1. C'est donc la πανουργία, l'esprit de ruse et de fourberie, prêté par Euripide à ses héros, qu'Aristophane prétend représenter par ces déguisements et travestissements d'Euripide, venant au secours de Mnésiloque.

D'un autre côté, en opposant Eschyle à Euripide, la vieille poésie à la nouvelle, Aristophane exprime à merveille le caractère des opinions aux prises, lesquelles étaient bien plus des opinions politiques que des opinions littéraires. Euripide, par ses innovations et par son esprit remuant, avait excité dès ses débuts les défiances et les haines du parti des honnêtes gens, de ce parti qui poursuivit Anaxagore, qui maudit Périclès et les orateurs, et qui finalement fit boire la ciguë à Socrate [1]. Au poète démagogue — il l'était du moins à leurs yeux — ils avaient opposé le poète eupatride qui, dans son horreur du changement et son amour du passé, s'était exilé d'Athènes après avoir fait, dans ses *Euménides*, l'apologie de l'Aréopage miné, amoindri, mutilé par Éphialte, le second de Périclès. Pour eux la question politique primait la question d'art. Elles vont de pair dans Aristophane, mais c'est évidemment un ennemi politique qu'il poursuit. Fidèle à lui-même, comme il avait opposé le jeune homme tempérant au jeune débauché dans *les Détaliens*, le Juste à l'Injuste dans *les Nuées*, il opposa dans *les Grenouilles* Eschyle à Euripide : c'était partout la contrariété et la lutte de l'ancienne éducation et de la nouvelle. De même que *les Détaliens* et *les Nuées* prouvaient que la vieille éducation qui fait les héros sous la conduite et l'inspiration des poètes sacrés, est seule vraiment saine et infiniment supérieure à celle qu'on recevait, sur la place publique, des orateurs et des hommes de chicane, ou dans les écoles, des philosophes et des

1. Je n'ignore pas que Mélétos et Anytos furent compagnons de Thrasybule, et peuvent être comptés, par conséquent, parmi les démocrates. Mais quels étaient ceux qui, avec leurs accusations d'athéisme, avaient entretenu l'intolérance parmi les Athéniens? C'est incontestablement le parti du passé.

sophistes, *les Grenouilles*, achevant la pensée d'Aristophane, prouvent que la poésie des anciens ou d'Eschyle l'emporte sur celle d'Euripide et des modernes, parce que celle-ci n'est qu'une école de subtilités, tandis que celle-là est l'école de la sagesse et de la vertu. « Heureux, s'écrie le chœur, celui qui possède la sagesse parfaite!.... Voyez celui-ci (Eschyle) : il a paru penser sainement et il retourne dans sa patrie pour le bien de ses concitoyens, de ses parents et de ses amis, parce qu'il est sage. Ce qui est beau et charmant, ce n'est pas de bavarder assis auprès de Socrate en dédaignant les leçons des Muses et ce qu'il y a de grand dans l'art tragique. Non, c'est avoir perdu l'esprit, que de passer une vie fainéante à débiter des paroles emphatiques et de subtiles niaiseries » (1282-1299).

Enfin, ce qui n'est pas à dédaigner dans une comédie, Euripide et Eschyle offraient une opposition bien plus vive et plus sensible au point de vue dramatique, qu'Euripide et Sophocle. Nous ne savons ce que pouvait être dans *les Muses* de Phrynichos la dispute de ces derniers poètes. Mais la sérénité olympienne de Sophocle, qui, selon le mot d'Aristophane, était bonhomme dans les enfers comme il l'avait été sur la terre, convenait moins à une violente altercation que les rudes emportements d'Eschyle. Outre qu'il était plus voisin d'Euripide, parce que lui aussi avait humanisé la tragédie, qui jusqu'à lui « se trouvait comme à la gêne, lorsqu'elle n'avait à faire parler que des hommes [1] », c'eût été démentir son caractère, que de lui prêter des boutades trop vives. Aristophane savait donc bien ce qu'il faisait, quand il

1. C'est une idée, sinon l'expression littérale de Schlegel.

mettait en présence Euripide et Eschyle, et non Euripide et Sophocle; et il ne nous le laisse pas ignorer, lorsqu'il nous crie par la bouche du chœur : « Ah! quelle colère le poète à la voix tonnante sentira bouillonner dans son cœur, lorsqu'il verra son rival à la voix agile aiguiser ses dents contre lui! Alors dans sa rage terrible il roulera des regards furieux. On verra la lutte des mots empanachés et à l'aigrette flottante contre les évolutions rapides d'un style subtil et formé de rognures, qu'opposera l'adversaire aux fières et superbes paroles du poète inventeur. Hérissant le poil touffu de son épaisse crinière, fronçant le sourcil d'un air horrible, il lancera en mugissant des vers solidement charpentés qu'il arrachera comme les ais d'un navire, de son souffle de géant, tandis que le beau diseur à la langue souple et déliée, qui pèse chaque mot au gré de son envie, disséquera les vers de son rival et réduira en pièces l'œuvre d'un poumon puissant » (814-829).

Les deux champions ne sont pas dans la lice que leur caractère différent se révèle par leurs paroles et même par leur silence. Eschyle paraît sombre et taciturne, tandis que, planté sur le trône d'où il ne veut pas déguerpir, Euripide ne peut retenir sa langue pétulante et affilée. Il y a longtemps qu'il connaît, qu'il a percé à jour le charlatanisme d'Eschyle « avec ses héros farouches, son langage hautain et les longs mots ampoulés qui s'échappent de sa bouche à deux battants » (836-840). Pour lui, il ne craint rien. « Que son rival choisisse de l'attaque ou de la riposte, qu'il discute tout, le dialogue, les chœurs, le génie tragique, Pélée, Éole, Méléagre et surtout Télèphe, lui il est prêt à la lutte » (860-864). Eschyle voudrait bien ne pas se commettre avec ce fils d'une fruitière, ramas-

seur de sornettes, fabricant de mendiants et de boiteux, rapetasseur de haillons. La lutte d'ailleurs n'est pas égale, parce que « la poésie d'Eschyle lui survit et que celle d'Euripide est morte avec lui et par conséquent pourra lui servir dans la lutte [1] » (868-869) contre Eschyle, en quelque sorte désarmé par sa gloire même. Le vieux poète cède pourtant aux vœux de Bacchus, qui fait apporter aussitôt un brasier et de l'encens et qui engage les deux combattants à prier les dieux, avant d'en venir aux mains. C'est l'occasion de la première accusation d'Aristophane contre Euripide.

« *Esch.* O Déméter, toi qui as formé mon esprit, puisse-je me montrer digne de tes mystères! — *B.* A toi, Euripide, de jeter l'encens sur le brasier. — *Eur.* Merci, j'ai d'autres dieux que j'invoque. — *B.* Des dieux qui te sont particuliers, nouvelle monnaie à ton usage. — *Eur.* Mais oui. — *B.* Eh bien! invoque les dieux qui te sont propres. — *Eur.* O Éther dont je me nourris, ô Volubilité de la langue, ô Finesse, ô Flair subtil, accordez-moi de mettre en pièces les arguments de mon adversaire » (886-894).

Euripide, qui vient de s'avouer athée [2], continue à s'ac-

1. Aristophane fait allusion à un décret qui permettait de représenter sans cesse au concours les drames d'Eschyle. Mais il ne fait pas attention que ce qu'il dit en l'honneur d'Eschyle et à la honte de la poésie morte d'Euripide, atteint Sophocle. Car les œuvres de Sophocle ne jouissaient pas plus que celles d'Euripide du privilège accordé à leur grand devancier. — D'ailleurs, on peut remarquer qu'il n'est pas plus heureux ici dans ses prédictions que dans ses conseils quelque peu tardifs à la république. Bientôt il y aura des représentations de tragédies anciennes; et dans ces dernières celui des trois poètes qui aura le plus souvent l'honneur de ces reprises, ce n'est ni Eschyle, ni même Sophocle, mais Euripide. D'après le raisonnement d'Aristophane, il devrait donc être le plus vivant des trois.

2. Puisqu'il a ses dieux, il n'est pas à proprement parler athée. Mais aux yeux des citoyens d'Athènes ou de Rome, étaient athées tous ceux qui rejetaient les dieux nationaux. Euripide et Socrate étaient donc athées, comme plus tard le furent les chrétiens.

cuser lui-même en faisant son éloge. Après quelques critiques assez justes sur les procédés d'Eschyle, sur ses grands mots et ses figures prodigieuses, le tout entremêlé et égayé des plaisanteries de Bacchus, il continue, interrompu de temps à autre par le dieu ou par Eschyle :

« Oh! je n'ai pas fait à ton exemple des chevaux à tête de coq, ni des boucs à bois de cerf, comme on en voit sur les tapisseries persanes. Mais, en recevant de tes mains [1] la tragédie toute boursouflée d'énormes mots emphatiques, j'ai commencé par l'alléger de ce lourd bagage; je l'ai traitée avec de petits vers, des discussions subtiles, du jus de betterave blanche et des décoctions de niaiseries philosophiques que j'extrayais des livres [2], le tout bien filtré; puis je l'ai nourrie de monodies en y mêlant du Céphisophon; mais je ne radotais pas à l'aventure; je n'y mêlais pas les premiers ingrédients venus; tout d'abord j'exposais le sujet et comme l'origine du drame. — *Esch.* Cela valait mieux que de dire la tienne. — *Eur.* Puis, dès les premiers vers, nul personnage ne restait oisif; tous parlaient, femme, esclave, maître, jeune fille, vieille. — *Esch.* Et pour une telle audace, tu ne méritais pas la mort? — *Eur.* Non, par Jupiter, car je faisais en cela œuvre démocratique. — *Bac.* Passe sur cet article, mon cher; ce n'est pas le plus beau de ton affaire. — *Eur.* Ensuite, j'ai appris à ceux-ci (*les spectateurs*) à bavarder

1. Ce n'est pas tout à fait exact historiquement. Euripide ne débuta que quatre ans (454) après le dernier succès (*l'Orestie*) et la retraite d'Eschyle, qui alla mourir en Sicile, et il y avait déjà quatorze ou quinze ans que Sophocle présentait des pièces aux concours tragiques.

2. Il ne faut pas retrancher les *livres*, comme dans la traduction Poyard. Euripide est déjà de la génération qui lit beaucoup. Il est un des premiers qui possédèrent une bibliothèque. Lui-même, passant par-dessus la vérité historique, représente Hippolyte comme étudiant dans les livres des *Orphiques*.

— *Esch.* C'est vrai, et que n'es-tu crevé auparavant! — *Eur.* L'emploi des lignes droites et des angles dans le langage, l'art de penser, de lire, de comprendre, de ruser, de faire l'amour, de tromper, de soupçonner le mal, de songer à tout. — *Esch.* Oh! c'est vrai. — *Eur.* J'ai mis sur la scène notre vie domestique, nos habitudes de tous les jours; et c'était hardi, car chacun s'y entendait et pouvait me critiquer. Je n'éclatais pas en mots à grand fracas pour étourdir l'esprit: je n'épouvantais pas l'auditeur en lui montrant des Cycnos et des Memnon montés sur des chars aux sonnettes retentissantes. Tu pourras facilement reconnaître nos disciples à tous les deux. Les siens sont un Phormisios et un Mégénète le Magnésien, tout hérissés de trompettes, de longues barbes et de lances et riant d'un rire sarcastique et féroce [1]. Mes disciples, c'est Clitophon et l'élégant [2] Théramène » (937-967).

Euripide était parti d'une vue très juste dans ses innovations, c'est que si les personnages tragiques sont des héros au-dessus de l'homme par la grandeur de leur caractère et des catastrophes qui les frappent, afin d'exciter cette terreur mêlée d'admiration qui est de l'essence de la poésie tragique, ils doivent cependant être des hommes; sans quoi, ils ne sauraient nous toucher. Il poussa donc résolument la tragédie dans la voie où elle avait commencé à s'engager depuis que Sophocle, portant tout son effort sur l'action, en avait cherché les mobiles dans l'âme humaine. Mais il semble que Sophocle, d'après

1. Les épithètes énormes de κωδωνοφαλαροπώλους, appliquées à Memnon et Cycnos, de σαλπιγγολογχοπηνάδαι σαρκασμοπιτυοκάμπται à Phormisios et à Mégénète, sont des mots forgés à la façon d'Eschyle, qui ne peuvent se traduire que dans les langues à mots composés. La dernière paraît signifier courbant des pins (comme Sinis avec un rire sarcastique.

2. Κομψὸς doit signifier à la fois avisé et élégant.

un mot qu'on lui attribue [1], conservait encore quelque chose de la raideur et de l'emphase eschyléennes, avant qu'Euripide eût donné l'exemple d'une tragédie à la fois plus humaine et plus souple. C'est Euripide, en effet, qui, en substituant à peu près la passion à la fatalité et en introduisant l'amour dans le drame, détendit l'art et le rapprocha de la vie. Seulement, on ne peut en disconvenir, il dépassa le but, que Sophocle apprit peut-être de lui à atteindre dans cette tragédie morale qui est sa dernière manière, et la seule, je crois, que nous connaissions. Tandis que Sophocle sut conserver aux héros leur dignité tout en les rapprochant de l'homme, Euripide la leur ôta en représentant trop les hommes tels qu'ils sont [2]; et tandis que Sophocle trouva cet admirable mélange de pitié ou de terreur et d'admiration qui est l'effort suprême de la tragédie, Euripide réduisit presque tout le pathétique à la pitié et à l'attendrissement. En poursuivant la vérité de l'imitation avec trop d'exactitude, il affaiblit la vérité de l'art, qui n'est pas une simple reproduction du réel, mais la réalité agrandie, idéalisée. La critique d'Aristophane touche donc juste et va au fond des choses, dans le passage des *Grenouilles* que je viens de citer et que je n'ai plus qu'à compléter.

« *Eur.* C'est ainsi que j'ai formé le jugemeent de mes

1. Σοφοκλῆς ἔλεγε τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχὼς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατάτεχνον τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς, τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταλαβεῖν εἶδος, ὅπερ ἐστὶν ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον (Plut., *Du Progrès de la vertu*, ch. VII). Je ne traduis pas ce texte, qui présente quelque étrangeté dans l'expression. Mais le sens n'en est pas douteux. Sophocle, après avoir imité d'abord l'enflure d'Eschyle, garde encore après s'être corrigé ce qu'il y avait de violent et d'artificiel dans la manière de son devancier, et n'arrive enfin à la perfection que lorsqu'il représente surtout l'ἦθος ou le moral de l'homme.

2. Aristote cite le mot de Sophocle : Je fais les hommes tels qu'ils devraient être, Euripide les fait tels qu'ils sont (*Poét.*, ch. XXV).

auditeurs en introduisant dans la comédie l'art de raisonner et d'examiner. Grâce à moi, ils comprennent tout, pénètrent tout; ils administrent mieux leur maison et se demandent : Que penser de ceci? Où est cela? Qui m'a pris cette autre chose? — *Bacc.* Oui, certes, et maintenant tout Athénien qui rentre chez lui appelle à grands cris ses esclaves : Où est la marmite? Qui a mangé la tête d'anchois? Où est passé ce plat que j'ai acheté l'an passé? Où est l'ail qui restait d'hier? Qui a grignoté mes olives? Autrefois ils demeuraient assis bouche béante comme des niais et des idiots [1].»

Je n'affirmerais pas qu'Euripide eût rendu les Athéniens si défiants et si malins, mais il est certain, comme Aristophane le donne à entendre, qu'il a trop souvent rapproché l'art de la grossière réalité. A ne considérer que l'expérience, rien n'est plus vrai, par exemple, que la dispute de Ménélas et d'Agamemnon dans *Iphigénie à Aulis* ou celle d'Admète et du vieux Phérès dans *Alceste*. Mais quoi de plus insupportable que l'égoïsme de Ménélas exigeant d'un frère le sacrifice de sa fille dans un intérêt tout personnel, si ce n'est celui d'Admète outrageant son vieux père, parce que celui-ci ne veut pas mourir à sa place? Oui, par ce côté, Euripide n'a ouvert des voies nouvelles à l'art qu'en l'abaissant et en le faussant. Aussi voyez de quel ton Aristophane le prend avec le novateur par la bouche d'Eschyle : « *Esch.* Oui, je m'irrite de ce débat, mes entrailles frémissent d'indignation d'avoir à

1. Le texte dit des Mammacuthos et des Mélitidès. Les scholiastes n'expliquent pas pourquoi *Mélitidès* avait le sens de *niais* ou d'*idiot*. *Mammacuthos* était un personnage qui avait donné son nom à une comédie de Métagène ou d'Aristagoras. Était-ce un mot populaire et proverbial pour dire *sot*, ou bien n'a-t-il pris ce sens qu'après être devenu proverbial par la pièce de Métagène qui l'avait forgé? On l'ignore.

disputer contre un pareil adversaire. Mais je ne veux pas qu'il me croie désarmé. Réponds-moi donc. Qu'admire-t-on dans un poète? — *Eur.* Les sages conseils qui rendent les citoyens meilleurs. — *Esch.* Eh bien! si au contraire tu les as pervertis, et de généreux tu les as rendus lâches, quel traitement crois-tu mériter? — *Bac.* La mort, je réponds pour lui. — *Esch.* Vois donc quels hommes grands et braves je lui avais laissés. Ils ne fuyaient pas les charges publiques; ils n'étaient pas comme aujourd'hui des fainéants, des fourbes, des charlatans; ils ne respiraient que lances, javelots, casques empanachés, cuirasses et jambards. C'étaient des corps hauts de sept coudées, des âmes doublées de sept cuirs de taureau. — *Eur.* Gare à moi! Il va m'écraser sous cette avalanche de ferraille » (1006-1018). Eschyle continue malgré la plaisanterie d'Euripide, cite ses *Sept devant Thèbes*, drame tout plein de Mars et dont les spectateurs sortaient avec la fureur des armes; ses *Perses*, où il inspirait à ses concitoyens l'ardeur de vaincre l'ennemi, et s'écrie : « Voilà les sujets que doivent traiter les poètes. Vois combien dès le principe les plus nobles des poètes se sont montrés utiles. Orphée nous a enseigné les mystères et l'horreur du meurtre; Musée, la guérison des maladies et les oracles; Hésiode, les travaux de la terre, les jours où l'on doit labourer et moissonner. Et le divin Homère, d'où lui vient sa gloire ? N'est-ce pas d'avoir peint la guerre, les combats, les vertus des héros? (1030-1036)... Le poète doit jeter le voile sur ce qui est infâme, loin de le mettre en lumière sur la scène. Le maître d'école instruit l'enfance, et le poète, l'âge mûr. Nous ne devons rien dire que d'utile (1053-1056)... J'avais tout ennobli; tu as tout dégradé (1062)... C'est toi

qui as répandu le goût du bavardage et des arguties; toi, qui as fait déserter les palestres et corrompu les jeunes gens (1069-1071) ».

L'utilité, je veux dire l'utilité morale, voilà encore la mesure la plus sûre de la beauté des œuvres. « Quand une lecture vous élève l'esprit, dit Labruyère, et qu'elle vous inspire des sentiments nobles et généreux, ne cherchez pas une autre règle pour juger de l'ouvrage; il est bon et fait de main d'ouvrier. » C'est du haut de ce même principe qu'Aristophane juge et condamne Euripide; et en cela il diffère, je crois, de ses confrères comiques, qui attaquaient Euripide et les autres poètes un peu à l'aventure et qui, dans leurs critiques d'ailleurs justes et fines très souvent, montraient plus d'humeur que de raison.

Mais on comprend qu'avec ce principe appliqué en toute rigueur, Aristophane ait méconnu et flétri ce qui faisait la grande nouveauté du théâtre d'Euripide et ce qui lui a valu une partie de sa gloire et de son succès auprès des modernes. « A ce peuple jusqu'alors brutal, tenant ses femmes sous clef avec ses provisions, dit avec une verve piquante M. Deschanel, Euripide osa montrer des types nombreux et variés de ce que sera la femme un jour, libre du gynécée, l'égale de l'homme, ayant tout comme lui une âme et un esprit, une volonté passionnée et capable de dévouement. Quel scandale pour les vieux Chrysales Athéniens! Mais à nos yeux quelle gloire pour Euripide!..... C'est là certes un des traits les plus frappants de la conversion du génie grec à cette époque. » Mais cette conversion est ce qui révoltait le plus Aristophane; car c'était pour lui une corruption. Donner à des femmes le principal rôle, et encore à des femmes

impudiques, des Phèdres, des Sténobées! Les femmes avaient-elles donc cette importance dans la vie du Grec? A quoi bon parler de leurs égarements, même de leurs vertus? La meilleure est celle dont on parle le moins en bien ni en mal, disaient gravement les sages, et ils claquemuraient les leurs dans le gynécée. Mais le comique est évidemment injuste et passe toutes les bornes, lorsqu'il accuse Euripide de prêcher le désordre et l'impudicité, et qu'il s'écrie : « De quel crime ne s'est-il pas rendu coupable? Ne vous a-t-il pas montré des entremetteuses, des femmes qui accouchent dans les temples, qui ont commerce avec leurs frères et qui disent que la vie n'est pas la vie [1]? (1078-1082)... Honte à tes monodies crétoises [2]! Honte à ces hymens infâmes que tu introduis dans l'art tragique! (849-850) » Euripide, en peignant les égarements et les funestes effets de la passion, ne prêchait pas plus l'inceste et l'adultère, que l'auteur de l'*Orestie*, l'assassinat d'un mari par sa femme ou d'une mère par son fils, que l'auteur de l'*Œdipe roi*, le parricide et l'inceste. Seulement, il faut bien le reconnaître, les rôles de femmes se sont développés dans Euripide au détriment des rôles d'hommes, les affections tendres au détriment des passions fortes et mâles. Au lieu d'être une

1. Je ne sais de quelles entremetteuses veut parler Aristophane; les scholiastes sont muets sur ce point. Augé, prêtresse de Minerve, accouchait de Télèphe dans le temple de la Déesse. — Canacé, fille d'Æolos, roi des Tyrrhéniens, aimée et violée par son frère Macareus. — Quant aux femmes, disant que la vie n'est pas une vie, c'est une invention d'Aristophane. Le vers : « Qui sait si la vie n'est pas une mort, et la mort une vie », était dans la bouche de Phryxos, dans la tragédie de ce nom.

2. Aristophane veut-il parler du monologue de Phèdre dans *Hippolyte*? La condamnation serait bien dure et peu convenable à un aussi grand artiste qu'Aristophane. Les scholiastes parlent d'une monodie prononcée par Icare dans les *Crétois*, ou bien d'une monodie d'Astéropé dans *les Crétoises*. J'ai peur que la haine n'ait aveuglé Aristophane jusqu'à lui faire méconnaître la beauté et l'originalité du rôle de Phèdre.

variété de la poésie héroïque, la tragédie n'est plus guère chez lui que la peinture de la passion, tantôt douce et tendre comme dans *Andromaque* et *Alceste*, tantôt furieuse et pleine d'égarement comme dans *Hippolyte* et *Médée*.

La dispute d'Euripide et d'Eschyle est jusqu'ici une merveille de critique tour à tour plaisante et éloquente. Mais l'aversion d'Aristophane pour Euripide et pour le mouvement intellectuel et moral qu'il représente, est si profonde qu'il ne peut s'en tenir à des généralités. Il veut accabler son ennemi et montrer qu'il n'est pas moins haïssable et ridicule dans les parties constitutives de ses tragédies, prologues, chœurs, etc., que dans leur conception et leur esprit général. Il entrera donc dans des vétilles de grammaire qui, fort intéressantes pour sa haine, pourraient bien n'avoir qu'un médiocre intérêt pour la gaieté des spectateurs. Aussi, avant d'entamer cet ordre nouveau de critiques, il sent le besoin de flatter le public et cherche en orateur habile à s'en faire bien venir. « Ne vous en tenez pas là, fait-il dire aux combattants, par le chœur; vous n'êtes pas à bout d'ingénieux artifices. Videz votre sac à chicanes, vieilles ou non, n'importe. Dites tout hardiment, crûment, risquez tout ce qui sera fin et adroit. Peut-être craignez-vous que les spectateurs ne soient trop ignorants pour suivre vos finesses. Rassurez-vous, il n'en est plus ainsi. Ce sont tous gens fort exercés; chacun a son livre où il s'instruit des arts subtils. Leur esprit heureusement doué s'est encore exercé par l'étude. Hardi donc! Abordez tout : vous êtes en face d'un public éclairé » (1103-1119). Vraiment, cette précaution oratoire n'était pas de trop; le public athénien, malgré sa passion pour les subtilités, aurait pu être

rebuté, comme nous le sommes, par ces pointilles et cette sophistique grammaticale, où le grave Eschyle ne se montre pas moins retors que son contradicteur. Comme s'il avait le sentiment qu'il lui prête un singulier rôle, Aristophane le fait bientôt changer de note : au lieu d'éplucher vers par vers, mot par mot, les prologues d'Euripide, Eschyle s'engage, avec l'aide des Dieux, à les anéantir tous avec une petite fiole. En effet, les vers en sont d'une facture si monotone et si lâche, ont si peu de sens qu'on peut y introduire tout ce qu'on voudra. Euripide cite donc un certain nombre de ses prologues, et au deuxième ou troisième vers, après deux pieds et demi, son adversaire ajoute les mots ληκύθιον ἀπώλεσεν (a perdu sa petite fiole), qui s'adaptent parfaitement à la mesure. Fatigué de cette petite fiole, Euripide crie, toujours avec la même présomption impertinente, qu'il va montrer qu'Eschyle n'entend rien à la poésie lyrique, « Eschyle, le roi des fêtes de Bacchus » ; et pour lui payer la monnaie de son ληκύθιον ἀπώλεσεν, il jette à la fin de ses périodes lyriques ou bien : *Cours soutenir l'assaut*, ou bien le mot bruyant et insignifiant : *Phlattotrattophrat.* C'est avec une sorte de soulagement que nous arrivons enfin à cette sortie véhémente du vieux poète : « J'ai pris ce qui était beau et je l'ai embelli encore pour qu'on ne m'accusât pas de cueillir dans la prairie des Muses les mêmes fleurs que Phrynichos [1]. Mais celui-ci (*il montre Euripide*) emprunte à tout, aux propos des courtisanes, aux chansons de Mélétos, aux airs de flûte cariens, aux pleureuses, aux danseurs [2]. Je vais le prouver :

1. Tragique contemporain d'Eschyle et son aîné.
2. Mélétos est celui qui, avec Anytos et Lycon, accusa Socrate en 399. Il faisait des tragédies et en même temps des poésies érotiques (ce sont ces dernières qu'Aristophane désigne ici par le mot de σκόλια). Il était, de

qu'on m'apporte une lyrette! mais qu'est-il besoin de lyre avec lui? Où est la joueuse de castagnettes? Viens, Muse d'Euripide; c'est à toi qu'il appartient d'accompagner de pareils chants » (1298-1307). Et il entonne des vers lyriques, puis une monodie, qui par leur métrique peuvent représenter la manière d'Euripide, mais qui ne donnent pas plus une idée de ses chœurs et de ses monologues qu'un peu plus haut le fatras chanté par lui ne donne une idée de la grandeur et de l'élan des chants d'Eschyle. C'est de la critique à la fois déloyale et insipide [1], comme dans *les Femmes aux fêtes de Cérès* les scènes entre Euripide-Ménélas ou Persée et Mnésiloque-Hélène ou Andromède. Il est heureux que Bacchus crie : « Assez de chansons »; et qu'il fasse apporter des balances « pour vendre au poids le génie des poètes, comme on vend le fromage au marché » (1368-1369). Cette burlesque scène ranime la gaieté qui languissait. Ce n'est pas qu'il n'y ait encore des plaisanteries qui peuvent sembler assez froides, parce qu'elles sont cherchées trop loin et, comme on dit, tirées par les cheveux. Mais, outre que la scène a le mérite d'être fort courte, il faut se dire que l'esprit de plaisanterie est très différent chez les différents peuples, et qu'il va rarement sans subtilité chez les Athéniens, grands amateurs de raisonnement ou de ce qui en a l'apparence. L'idée d'ailleurs

plus, fort décrié pour ses mœurs un peu trop grecques, si l'on ajoute foi à Aristophane dans ses *Cigognes* et dans ses *Laboureurs*.

1. Ce mot est vrai relativement à notre impression; et notre impression n'est pas tout à fait celle que devaient ressentir les Grecs. Nous lisons ce qu'ils voyaient en action. Or Eschyle ayant à la main une lyrette (λύριον) ou des castagnettes, entonnant un chant ridicule avec des gestes appropriés et sur un air emprunté probablement à un chœur d'Euripide, soulignant par la prononciation les vers parodiés, devait être plus amusant qu'une simple lecture de la double rapsodie qu'il débite.

est si baroque à la fois et si naturelle qu'elle fait oublier ce qui pourrait choquer dans le détail. Et quelle heureuse fin de toute cette dispute littéraire que la boutade hyperbolique d'Eschyle? « Ce n'est plus vers par vers que je veux peser, dit-il, mais qu'il monte lui-même dans la balance avec ses enfants, sa femme, Céphisophon et *tous ses livres* [1], et moi, dans le plateau je ne mettrai que deux de mes vers » (1407-1410).

Le dénouement n'est pas moins plaisant. Bacchus conserve encore, comme le public d'Athènes, un faible pour Euripide. Il paraît donc hésiter entre le poète qui lui paraît sage, lorsqu'il ne consulte que sa raison, et celui qui le charme et le séduit : c'est ce qui rend sa sentence définitive plus piquante. Euripide de son côté, conservant son caractère inquiet et brouillon, supplie vivement le dieu de choisir, tandis qu'Eschyle attend sa décision tranquillement et en silence; et c'est ce qui ajoute à la spirituelle cruauté du jugement d'Aristophane qui devient celui de Bacchus. « *Eur*. Tu as pris les Dieux à témoin que tu m'emmènerais; souviens-toi de ton serment et choisis tes amis. — *Bac*. Oui, la bouche a juré, mais je choisis Eschyle [2]. — *Eur*. Qu'as-tu fait, misérable? — *Bac*. J'ai jugé qu'Eschyle était vainqueur. Eh bien? — *Eur*. Et, après une action si honteuse, tu oses me regarder en face? — *Bac*. Qu'y a-t-il de honteux, s'il ne paraît pas tel aux spectateurs [3]? — *Eur*. Cruel, me laisseras-tu parmi les

1. Non seulement *ses ouvrages*, comme traduit Poyard, mais ses ouvrages et de plus les livres d'où il avait extrait le jus de ses niaiseries philosophiques.

2. Aristophane revient bien souvent sur le vers : « La langue a juré, mais non le cœur. » C'est ici peut-être la seule allusion qui soit piquante et comique.

3. Vers parodié de l'*Éole* :

Τί δ'αἰσχρὸν ἦν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῇ.

morts? — *Bac.* Qui sait si vivre n'est pas mourir [1], si respirer n'est pas dîner, si le sommeil n'est pas une toison? » (1469-1478) Bacchus prend ici Euripide par sa sagesse sophistique, comme fait ailleurs Agathon. On ne pouvait finir d'une manière plus plaisante pour la malignité des spectateurs et plus cruelle pour Euripide. Car tous les mots de Bacchus sont empruntés au poète, percé ainsi de ses propres armes.

Si Aristophane revenait dans son *Gérytadès* sur cette critique d'Euripide, il ne pouvait guère y ajouter. Mais du reste la chose est fort douteuse. Cette comédie paraît avoir été dirigée tout entière contre des poètes vivants, et ce n'était qu'en passant que le comique décochait quelque critique contre Euripide et Agathon. Le seul trait de ressemblance entre *les Grenouilles* et le *Gérytadès*, c'est que les deux pièces pressentaient la défaillance de la poésie attique, mais celle-ci plus complètement que celle-là. Il s'y agissait non seulement de la décadence commencée ou prochaine de la tragédie, mais encore de celle de la comédie et du dithyrambe ou des chœurs

1. Ces mots seuls sont empruntés à Euripide; le reste est une plaisanterie plus ou moins fine pour montrer le creux de ces subtilités du tragique. Euripide avait écrit soit dans le *Phrixos*, soit dans le *Polyidos* : « Qui sait si vivre n'est pas mourir, si mourir n'est pas vivre, si la mort n'est pas un sommeil.

Τίς δ'οἶδεν εἰ τὸ ζῆν μέν ἐστι κατθανεῖν,
Τὸ κατθανεῖν δὲ ζῆν, ὕπνον δὲ τὸ κατθανεῖν.

Je doute que cette troisième proposition ὕπνον δὲ, qui détruit l'idée exprimée par les deux autres, soit d'Euripide. Cette idée commune, « la mort est un sommeil », n'a rien à démêler avec celle que le poète avait entrevue, que la vie véritable est dans la mort ou ailleurs qu'en ce monde. — Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'Aristophane, qui s'en moque à plusieurs reprises dans cette même pièce des *Grenouilles*, exprime quelque chose de tout semblable lorsque, dans le grand chant des initiés, il appelle les vivants *morts d'en haut*, οἱ ἄνω νεκροί (vers 42), et qu'il dit que pour eux seuls luit le soleil, etc.

cycliques. Aristophane voyait donc la poésie déjà descendue aux enfers, où elle résidait avec les vrais poètes qui n'étaient plus. C'est sur cela qu'était fondée la fable de sa comédie. Il supposait que les poètes aux abois et dont la verve ne mourait pas moins d'inanition que le corps, dépêchaient vers leurs confrères plus heureux de l'autre monde, Mélétos pour les tragiques, Sannyrion pour les comiques, et Cinésias pour les faiseurs de dithyrambes. Il ne leur était pas difficile de se rendre au but de leur voyage. Car ils étaient coutumiers du fait, comme l'indique ce fragment : « *A*. Et qui donc a osé descendre aux sombres demeures des morts et aux portes des ténèbres [1]? — *B*. Nous avons élu un poète de chaque genre dans une assemblée générale, prenant ceux que nous connaissions pour des habitués des enfers et qui se plaisent souvent à y voyager. — *A*. Il y a donc des hommes qui fréquentent aux enfers? — *B*. Oui, par Jupiter. — *A*. Comme il y en a qui fréquentent en Thrace? — *B*. Oui, tu y es. — *A*. Et quels peuvent-ils être? — *B*. D'abord Sannyrion parmi les auteurs comiques, Mélétos parmi les tragiques, Cinésias parmi ceux qui brillent dans les chœurs cycliques..... — *A*. Sur quelles maigres espérances allez-vous vous reposer? Vos gens, pour peu que le fleuve de la diarrhée vienne à grossir [2], seront emportés par le

1. Vers emprunté presque littéralement au prologue d'*Hécube* :

Ἥκω, νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας
Λιπών.

2. Qu'est-ce que ce nouveau fleuve des enfers? Je crois entrevoir l'idée assez plaisante, quoique passablement grossière, d'Aristophane. Il suppose que les députés des poètes, qui sont tous les trois d'une constitution malingre, seront pris d'un tel flux de ventre qu'il formera un fleuve qui les emportera comme un torrent. Adieu alors toute chance de retour! Adieu toutes les espérances qu'on avait fondées sur leur voyage aux enfers! Cette imagination disparait si l'on remplace avec Kock (dans sa note) ἦν πολλῷ ξυνέλθῃ ξυλλαβὼν par ἦν πολλοὶ ξυνέλθωσιν, λαβών.

torrent. » Voilà tout ce que les fragments nous livrent d'un peu clair. Nous voyons une ambassade aux enfers; nous voyons les ambassadeurs choisis, parce qu'ils sont tellement anémiques, pour employer l'expression à la mode, qu'on peut les considérer déjà comme des habitués des sombres demeures; nous devinons qu'ils sont envoyés pour demander à leurs anciens un remède à la détresse de la poésie et à celle de leur ventre. Mais voyaient-ils Eschyle, Sophocle, Euripide, Cratinos, Pindare ou quelque autre personnage célèbre dans la poésie chorale? C'est à peine si l'on est autorisé à dire qu'ils se rencontraient avec Céphisophon, le collaborateur d'Euripide; car Dindorf et Bergk ne rapportent que par conjecture au *Gérytadès* ce fragment aristophanesque de provenance incertaine : « Excellent et très noir Céphisophon, tu étais très mêlé à la vie d'Euripide et tu participais, à ce qu'on dit, à la confection de ses chants [1] »; et d'un autre côté on ignore si c'est Céphisophon, ou Euripide ou tout autre personnage inconnu, qui donnait à un des poètes ambassadeurs le conseil de « se traiter et engraisser avec des monodies ». Agathon était certainement moqué dans le *Gérytadès* surtout pour sa mollesse; mais rien ne prouve qu'il y parût en personne comme dans *les Femmes aux fêtes de Cérès* [2]. Quant aux poètes vivants, quel est celui auquel je ne sais qui recommandait de se nourrir du style du tragique Sthélénos? « *A*. Et comment dévorerais-je les mots de Sthélénos? — *B*. En les trempant auparavant dans le vinaigre et dans

1. Fragment donné dans l'édition Didot, parmi ceux du *Gérytadès;* le 580 de Kock.

2. S'il y paraissait, cela prouverait qu'il était mort et que l'on devrait par conséquent prendre à la lettre les mots des *Grenouilles :* « Il s'en est allé dans les îles des Bienheureux. »

le sel », sans doute pour leur donner le piquant et la finesse qu'ils n'avaient pas. Quel est celui qui « louait Eschyle dans les festins »? Ce qui ne devait pas lui arriver souvent, puisque tous les poètes vivants étaient donnés pour des meurt-de-faim et des tremble-la-fièvre, et que même l'un d'eux était représenté « mangeant la cire de ses tablettes ». Quel est enfin celui qui, « comme on lèche les rebords d'une coupe, léchait avidement, mais inutilement, à ce qu'il semble, la bouche de Sophocle tout imprégnée de miel »? Aristophane mêlait certainement, comme toujours, à des critiques littéraires, des insinuations ou des accusations formelles contre les mœurs des auteurs. Mais nos fragments sont assez peu explicites sur ce point. Est-ce à un des poètes vivants qu'il s'adresse, lorsqu'il dit : « Tu fais le plaisantin, tu te moques de nous et tu bouffonnes », ou encore : « Va, mérite la réputation de flatteur et de flagorneur »? Mais il parle bien certainement de ses confrères en poésie, lorsqu'il dit peut-être à la poésie elle-même : « Alors ils jouaient au cottabe sur ta tête; aujourd'hui ils vomissent sur toi; sur toi ils déposent leurs ordures. » Cinésias était en effet accusé d'avoir souillé la statue d'Hécate, et Bergk voit avec raison dans les mots καταγέσονταί σου une allusion à cette accusation vraie ou fausse.

Ce que l'on cherche surtout dans le *Gérytadès*, puisque c'est la seule de ses pièces où Aristophane ait mis un poète comique, c'est précisément ce que nous trouvons le moins. Sannyrion n'est que nommé dans nos fragments; tout ce que nous savons, c'est qu'il faisait partie de cette ambassade qui est présentée quelque part comme une colonie de muges ou de mulets, c'est-à-dire d'affamés et de voraces, descendus aux enfers. Mais, loin que le

poète fasse la satire de la comédie et des comiques de son temps, il ne nous peint même pas Sannyrion par une de ces épithètes bouffonnes, qui sont tout un jugement. Il faut donc nous tourner d'un autre côté pour voir ce qu'Aristophane pensait de ses confrères et de leur art; peut-être cela nous indiquera-t-il ce que nous en devons penser sur lui-même.

Aristophane ne ménageait pas plus ses collègues de la muse plaisante que ceux de la muse sérieuse. Mais le grand comique et, je suis forcé d'ajouter, le grand calomniateur trouvait à qui parler, et les ripostes ne se faisaient pas attendre [1]. On attaquait en lui répondant son état civil, sa personne et ses mœurs; on attaquait aussi ses procédés comiques et son style. Lui qui prodiguait si facilement l'accusation de ξενίας ou d'usurpation du titre de citoyen, il eut lui-même à la souffrir, non seulement de Cléon, qui la porta inutilement devant les tribunaux, mais encore de ses confrères, d'ou vraisemblablement elle passa dans les érudits d'Alexandrie et dans les compilateurs des âges suivants. On croit que c'est Aristophane particulièrement que visait ce passage d'une pièce inconnue d'Eupolis : « Écoutez, spectateurs, et pesez mes paroles. Je veux plaider ma cause devant vous et vous demander pourquoi vous accordez du talent aux poètes de naissance étrangère, tandis que si l'un d'entre vous, qui n'a pas

1. Les comiques n'en étaient pas réduits comme Euripide à de timides réponses, par exemple à cette plainte discrète qu'on lisait dans le *Polyidos :* « Ceux qui savent les arts sont plus malheureux que les ignorants; ce n'est pas un bonheur à envier que d'être exposé aux critiques de tout le monde. » Leurs réponses n'étaient pas de simples allusions générales comme ces vers de *Mélanippe :* « Nombre d'hommes pour exciter le rire s'étudient à des plaisanteries caustiques. Pour moi, je hais ces rieurs qui déchaînent leur langue sans frein contre les sages; ils ne méritent pas le nom d'hommes; ils ne sont que d'agréables bouffons. »

moins de mérite, se livre à la poésie avec la ferme assurance que ce qu'il vous présente est bon, — il est fou, il a perdu l'esprit, — comme tu dis » (toi qui es là-bas sur ce banc [1]). Aristophane était chauve de bonne heure, et sans doute Eupolis ne fut pas le seul à se moquer de sa calvitie prématurée et à en faire peut-être une accusation contre ses mœurs. Car il se crut obligé de repousser les plaisanteries qui couraient à ce sujet, et il le fit de la meilleure manière, en plaisantant lui-même de ce défaut physique, dont je ne doute pas qu'il se fût bien passé [2]. « Hommes faits et jeunes gens, dit-il dans la parabase de *la Paix*, doivent être pour moi; j'invite aussi les chauves à me donner leurs suffrages; car si je triomphe, on dira à table et dans les festins : — Porte ceci, chauve; donne ces gâteaux au chauve; ne va pas rogner la part du poète, dont le talent brille à l'égal de son crâne dénudé » (765-774).

Ce qu'il y avait de plus odieux dans l'Ancienne Comédie, c'étaient ces attaques aux mœurs, qui n'étaient pas de simples diffamations, mais la plupart du temps de belles et bonnes calomnies. Aristophane en est plein contre les orateurs, contre les philosophes, contre les poètes tragiques. On doit supposer qu'il n'était pas plus épargné qu'il n'épargnait les autres, en lisant dans *les Guêpes* cette apologie, qu'il répéta quatre ans plus tard dans sa parabase de *la Paix* : « Il (Aristophane) ne va pas séduire les jeunes gens dans les palestres, et si quelque amant, furieux de voir railler sur la scène l'objet de sa passion, accourt s'en plaindre à lui, il ne tient aucun

1. Eup., fr. inc. — Il ne me paraît nullement nécessaire que l'apostrophe à celui qui traite le poète de fou s'adresse à Aristophane même.
2. Il dit en effet quelque part qu'il n'a pas la grossièreté de se moquer des chauves, comme les autres comiques.

compte de ces reproches; car il ne s'inspire que de pensées honnêtes, et sa Muse n'est pas une entremetteuse [1] » (1025-1028). Les scholiastes nous apprennent en effet qu'on trouvait ces insinuations odieuses contre Aristophane dans la parabase de l'*Autolycos* d'Eupolis [2]. Et pour en revenir à des inculpations d'une autre espèce, je ne fais aucun doute, quoique les scholiastes n'en disent rien, qu'Aristophane, qui se vante si souvent du courage qu'il déploya en attaquant Cléon, n'ait été accusé par quelques-uns de ses confrères de s'être réconcilié et, selon son étrange expression, d'avoir fait le singe avec ce puissant démagogue. Nous avons vu qu'Eupolis lui reprochait de s'être approprié ces fameux *Chevaliers* qu'ils avaient faits ensemble. Platon de son côté réclamait l'honneur d'avoir porté les premiers coups à Cléon, ce monstre qu'Aristophane, se vante d'avoir affronté avec un courage d'Hercule. « C'est moi qui le premier, dit-il, levai contre Cléon l'étendard de la guerre.

Ὃς πρῶτα μὲν Κλέωνι πόλεμον ἠράμην. »

Enfin, on critiquait, même au point de vue de l'art, ce critique si sévère pour les autres. Eupolis dans son *Autolycos* et Platon dans ses *Victoires* se moquaient de l'énorme statue de la Paix, que, dans la pièce de ce nom, il faisait sortir de l'antre où Polémos l'avait enfermée sous un monceau de pierres [3]. Elle leur paraissait tout à

1. Est-ce une apologie ou bien une insinuation oblique contre ses confrères, entre autres contre Eupolis?

2. Eupolis pouvait avoir répété ces accusations dans son *Autolycos*, comme le dit le scholiaste : Δι' Εὔπολιν· ἐν Αὐτολύκῳ δὲ τοιαῦτά φησι (*Guêpes*, vers 1025). Mais Aristophane ne peut faire allusion à cette pièce, composée plusieurs années après *les Guêpes*.

3. Κωμῳδεῖται δὲ ὅτι καὶ τὸ τῆς Εἰρήνης κολοσσικὸν ἐξῆρεν ἄγαλμα· Εὔπολις Αὐτολύκῳ, Ἱλάτων Νίκαις (Prol. de com., XIII).

fait dans la manière et dans le goût des machines du tragique Xénoclès [1]. Mais la critique qui fut la plus sensible à Aristophane est celle que lui avait adressée Cratinos, d'être un subtil discoureur, un coureur de sentences, d'euripidaristophaniser. Cet accouplement des noms d'Euripide et d'Aristophane dans un même mot était un coup de massue pour l'ennemi de cet Euripide, dont il imitait la manière en s'en raillant. Le reproche parut assez plausible pour être répété, et fut assez répété pour que le comique ne dédaignât pas d'y répondre, comme on le voit dans un précieux fragment des *Femmes occupant la scène :*

« Oui, j'imite la forme bien arrondie de son langage.

Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ.

Mais je ne rends pas comme lui les esprits bas et vulgaires,

Τοὺς νοῦς δ'ἀγοραίους ἧττον ἢ 'κεῖνος ποιῶ. »

J'avoue ne pas comprendre le reproche de bassesse et de trivialité fait à Euripide, qui serait plutôt trop subtil dans son langage. Mais, bonne ou mauvaise, la réponse d'Aristophane prouve que l'accusation avait porté coup, et je ne répondrais pas que le poète rancunier ne s'en fût souvenu dans ce malin passage de *la Paix :*

« Et le sage Cratinos, vit-il encore? — Non, il est mort à l'époque de l'invasion des Laconiens [2]. — De quelle ma-

1. Ξενοκλῆς γὰρ ὁ Καρκίνου δοκεῖ μηχανὰς καὶ τερατείας εἰσάγειν ἐν τοῖς δράμασι (Sch. de Pace, vers 792).

2. Outre la plaisanterie contre Cratinos, des critiques modernes voient dans ces mots une méchanceté contre Platon qui, l'année d'avant, avait donné une comédie sous le titre *les Laconiens.*

nière ? — D'une défaillance; il ne put supporter la douleur de voir briser un de ses tonneaux pleins de vin » (700-703).

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'Aristophane ne se moqua pas impunément de ses confrères, et qu'ils lui rendirent guerre pour guerre, méchanceté pour méchanceté. Cette polémique serait pour nous aussi instructive qu'intéressante, s'il nous était donné de pouvoir la suivre. Nous ne la connaissons plus qu'en partie et que par Aristophane.

Je laisse de côté les méchancetés particulières pour venir de suite aux critiques générales d'Aristophane contre ses rivaux : elles ont à mes yeux la plus grande importance, parce qu'elles me paraissent indiquer les défauts irrémédiables de l'Ancienne Comédie.

Aristophane reproche donc à ses rivaux (pour commencer par ce qui est moins grave) de se répéter, de se copier continuellement les uns les autres.

« Je ne cherche pas à vous tromper, dit-il dans la parabase des *Nuées*, en reproduisant deux et trois fois les mêmes sujets; j'invente toujours, pour vous les présenter, des fables nouvelles qui n'ont entre elles aucun rapport et sont toutes ingénieuses. J'ai attaqué Cléon en face et quand il était tout-puissant; mais il est tombé; je n'ai pas le courage de le fouler aux pieds. Mes rivaux, au contraire, depuis que le malheureux Hyperbolos leur a une fois donné prise, ne cessent de s'acharner sur lui et sur sa mère. Eupolis a d'abord donné son *Maricas;* ce sont mes *Chevaliers* que ce gauche plagiaire a gauchement retournés, en y ajoutant une vieille femme ivre qui danse la cordace. C'était une ancienne imagination de Phrynichos, lequel faisait dévorer sa vieille par un

monstre marin. Puis Hermippos s'en est pris encore à Hyperbolos, et voici que tous les autres tombent sur Hyperbolos en répétant ma comparaison des anguilles [1]. Puisse celui qui s'amuse à leurs pièces ne pas se plaire aux miennes! » (546-560)

Certes on n'est pas obligé de croire que tous les comiques, pillant Aristophane, se mirent à répéter sa comparaison des anguilles, ni même, selon l'interprétation un peu large des scholiastes, que c'est à son exemple qu'ils représentèrent les affaires de l'État sous une forme symbolique et fantastique ou par le moyen de comparaisons et de paraboles [2]; car la comédie politique, où les hommes et les faits du jour étaient représentés figurément et fantastiquement, n'avait pas attendu *les Chevaliers* d'Aristophane pour se produire. Mais, en retranchant de cette critique d'Aristophane les exagérations et les vanteries, reste ce fait, que, vivant d'actualités, l'Ancienne Comédie devait se répéter souvent, tous les comiques appartenant au même parti, celui du passé, et tombant, comme une meute bien dressée, sur les hommes du parti populaire et sur les affaires du moment. Eupolis avait joué Hyperbolos sous le nom de Maricas et avait eu le mauvais goût de jouer en même temps la mère de ce démagogue. Hermippos, sans écrire une comédie à proprement parler sur Hyperbolos, lui donna, ainsi qu'à sa mère, un rôle considérable dans ses *Artopolidès* ou *Boulangères*. Platon fit à son tour une pièce qui avait pour titre le nom de cet orateur populaire, et l'on peut croire sur la foi d'Aris-

1. Allusion à ces mots des *Chevaliers* : « Tu fais comme ceux qui pêchent les anguilles; si le lac est calme, ils ne prennent rien; mais bonne pêche en eau trouble. »

2. Τὸ δὲ διὰ παραβολῆς εἰκάζειν τῆς πόλεως τὰ πράγματα ἐξ αὐτοῦ φησιν εἰληφέναι τοὺς ἄλλους ὁ Ἀριστοφάνης (sur le v. 559).

tophane que bien d'autres les avait suivis en cela, soit en mettant Hyperbolos en scène, soit en lui lançant au passage des traits plus ou moins mordants. Aristophane, quoi qu'il en dise, fit comme les autres, et le nom d'Hyperbolos revient souvent chez lui; il se rencontre même dans la parabase des *Nuées*, à laquelle j'emprunte cette critique des éternelles répétitions des comiques. Pouvait-il en être autrement? Prenez notre petite ou notre grande presse, mais surtout la petite, qui, par ses médisances et ses calomnies effrontées, a tant de rapport avec l'Ancienne Comédie : est-ce que vous ne trouvez pas les mêmes faits, les mêmes hommes également décriés par toute la bande des journalistes de même couleur ou de tendance analogue? Peut-on dire précisément qu'ils se copient, quoiqu'ils disent à peu près les mêmes choses? Les écrivains de l'Ancienne Comédie pouvaient donc se répéter les uns les autres sans être pourtant plagiaires les uns des autres. Ils raillaient les mêmes personnes en vue, les mêmes événements qui déplaisaient à leur parti; ils puisaient leurs anecdotes vraies ou fausses, et dans tous les cas toujours falsifiées, lors même qu'elles avaient quelque fond réel, aux mêmes sources d'information, les bavardages de la place publique, des hétairies et des boutiques de perruquiers, et cela nécessairement, par l'unique raison qu'ils ne vivaient que des scandales et des cancans du jour. Leurs répétitions, leurs redites, leurs plagiats apparents étaient un des défauts inévitables de l'Ancienne Comédie, comme de toute polémique. Voyez Aristophane : il s'engage à laisser désormais tranquille Cléon, qui vient d'être tué à Amphipolis; cela ne l'empêche pas de s'en amuser et de répéter ses plaisanteries sur le corroyeur et le cuir, dans *la Paix*, où il

prend cet engagement, dans les *Grenouilles*, composées quatorze ans plus tard, et sans doute dans bien des endroits de ses pièces perdues. Est-ce que Voltaire pouvait se taire sur le compte de Desfontaines, de Fréron et autres, morts ou vivants?

Mais les comiques se répétaient eux-mêmes ou se copiaient les uns les autres dans leurs artifices de théâtre et dans leurs plaisanteries, et n'avaient pas cette invention, cette variété dont se vante Aristophane. Il est certain que leurs railleries et leurs sarcasmes contre des personnages subalternes et d'une notoriété éphémère ne devaient pas être très variés. Morsimos était toujours le gourmand Morsimos; Pisandre, le gros Pisandre; Philonidès, l'âne Philonidès; Chéréphon, le chat-huant ou l'oiseau de nuit, etc. Aristophane pouvait amener un peu mieux ces plaisanteries et leur donner un peu plus de tour; elles ne laissent pas de paraître assez uniformes chez lui. Cléonyme, dont le nom revient presque aussi souvent que celui d'Euripide, est toujours le lâche qui a jeté son bouclier; Clisthène, le mignon efféminé, etc. C'est la partie morte de l'œuvre d'Aristophane; elle n'avait d'intérêt que pour les contemporains; elle devait être déjà pour la génération suivante ce qu'elle fut pour les grammairiens d'Alexandrie, qui n'y trouvaient que matière à commentaires, et ce qu'elle est pour nous, qui cherchons en vain des lumières dans les scholiastes, je veux dire un obscur objet de curiosité vaine et de recherches sans résultats [1]. Mais cela ne touche que

1. Qu'on dresse la liste de tous les noms propres mentionnés par Aristophane, et qu'on relève dans les scholiastes les prétendues informations qu'ils nous donnent sur les personnages qui les portaient, et l'on se convaincra que ce sont des inconnus (*ignoti quia ignobiles*), et que les critiques anciens n'en savaient guère plus sur eux que ceux d'aujourd'hui. Car,

très indirectement à l'art du drame comique. Il en serait autrement s'il était vrai que les émules d'Aristophane ne cessassent de ressasser les mêmes données dramatiques, en se pillant les uns les autres. Il y aurait ici une sorte de stérilité, et l'on devrait se demander si cette impuissance tenait au génie des poètes ou à celui de l'Ancienne Comédie. Cela ne faisait pas question pour Aristophane, qui se vante de ne présenter jamais au public que des idées nouvelles et qui est bien aise d'un autre côté de rabaisser ses rivaux. Mais il ne faut pas trop se hâter de le croire [1]. Je le sais, le fantastique étant beaucoup moins riche qu'on ne suppose, on pourrait craindre que les mêmes imaginations saugrenues ne revinssent souvent, et cette crainte semble justifiée par quelques redites d'Aristophane lui-même. Euripide dans *les Acharniens*, Socrate dans *les Nuées*, Agathon dans *les Fêtes de Cérès* font tous les trois leur apparition sur la scène, guindés au haut d'une machine, comme s'ils dédaignaient de toucher la terre de leurs pieds. Le panier à charbon dont s'est emparé Dicæopolis et qu'il menace d'égorger comme le plus cher ami des Acharniens, ressemble fort à l'outre, pleine de vin et habillée en petite fille, que Mnésiloque, le beau-père d'Euripide, a arrachée à l'une des femmes

s'il y avait eu des renseignements nets et précis dans les faiseurs d'écrits περὶ τῶν κωμῳδουμένων (sur les gens joués par les comiques), il est incroyable que les scholiastes, si peu diligents qu'on les suppose, ne nous eussent rien conservé. Or les informations des scholiastes se bornent généralement à répéter ce qu'Aristophane dit en passant, c'est-à-dire à rien. Car on ne peut prendre une épithète outrageuse pour un document historique.

1. Par exemple, selon la parabase des *Chevaliers*, on devrait croire que Cratinos était devenu presque idiot par ses habitudes d'ivrognerie. Et ce même Cratinos était le second dans le concours où *les Acharniens* remportaient le prix, le second encore dans le concours où *les Chevaliers* mirent Aristophane hors de pair.

irritées contre lui, et qu'il perce d'une épée sous les yeux et au désespoir de sa prétendue mère. Et cette outre me paraît la sœur germaine de ce casque de Minerve qu'une femme, dans *Lysistrate*, porte sous sa robe pour simuler une grossesse. Ces bouffonneries ont entre elles trop de traits de parenté. Mais l'induction à laquelle elles pourraient conduire serait fausse; il n'y a pas de poète qui ait montré plus d'invention qu'Aristophane dans la conception première de ses comédies, et c'est avec raison qu'il disait aux Athéniens : « Je ne cherche pas à vous tromper en reproduisant deux et trois fois les mêmes sujets; j'invente toujours, pour vous les présenter, des fables nouvelles qui n'ont entre elles aucun rapport et sont toutes ingénieuses. » Ses rivaux, quoi qu'il en dise, faisaient comme lui, bien qu'avec moins de génie peut-être, et pour ne citer que les principaux, Cratinos, Eupolis, Platon et Phérécrate, autant qu'on peut entrevoir le sujet et la fable de leurs pièces, ne lui cédaient guère en originalité et en fécondité de conception. Sans être un admirateur fanatique ni un adorateur superstitieux de la fantaisie, je dois le dire, l'invention me paraît énorme dans l'Ancienne Comédie. Ce n'est que dans ce qu'on pourrait appeler la chronique d'Athènes que le reproche de redite et de plagiat au moins apparent me paraît mérité; mais alors il n'atteint pas seulement les rivaux d'Aristophane; il l'atteint lui-même; car ce défaut semble inséparable du genre ou de la comédie militante.

Le second reproche qu'Aristophane adresse à ses confrères est celui de grossièreté et d'obscénité. « Voyez, dit-il de sa muse, qu'il compare à une vierge dans la parabase des *Nuées*, comme elle est de mœurs réservées! D'abord elle ne s'est point cousu un morceau de cuir

pendant, gros, rouge par le bout (l'ignoble phallus), pour faire rire les enfants; elle ne se moque point des chauves et ne danse pas la cordace; on n'y voit point de vieillard qui frappe son interlocuteur du bâton pour faire passer de mauvaises plaisanteries (ceci à l'adresse d'Eupolis, si nous en croyons les scholiastes); enfin elle ne s'élance pas sur la scène, une torche à la main, en criant : Iou ! iou ! » (537-543) N'admire-t-on pas la réserve, la retenue que se vante d'avoir apportée au théâtre l'auteur de *Lysistrate* et de telle scène des *Acharniens* ou des *Fêtes de Cérès?* Que devait donc être l'immodestie des autres?

Ce point de la grossièreté et de l'indécence de l'Ancienne Comédie, très brouillé par les théories en l'air de l'Allemagne [1], vaut la peine qu'on s'y arrête et qu'on réfute ces belles théories par le poète même qui en a été l'occasion. Je réunirai donc tous les passages d'Aristophane qui s'y rapportent. Je commence par le moins significatif. « Et d'abord un mot de préface, lisons-nous un peu après le début des *Guêpes*. N'attendez de nous rien de trop relevé (quelque chose, par exemple, comme *les Nuées*), ni non plus des plaisanteries volées à Mégare. Nous n'avons pas d'esclaves qui jettent aux spectateurs des corbeilles de noix, ni d'Hercule qu'on frustre de son

1. « De même que la foudre, dès qu'elle est conduite par le fil du paratonnerre, traverse la poudre elle-même sans l'enflammer, de même l'étincelle de l'indécence, attachée au conducteur comique, traverse, comme trait d'esprit et sans causer de dommage, la sensualité si facile à enflammer. » (Jean-Paul Richter, *Introduct. à l'Esth.*, ch. VII, § 34.) Saint-Victor reprend : « Il faut s'entendre d'ailleurs sur la licence d'Aristophane. S'il est obscène, il n'est pas lascif; il touche les sens sans les chatouiller. Ses larges nudités n'ont rien d'égrillard; elles se déploient en plein soleil, avec une innocence animale..... L'ironie d'ailleurs voltige toujours, comme une flamme, sur les parties bourbeuses de son œuvre, et leur enlève l'odeur de la corruption. » (*Les Deux Masques*, t. II, p. 398-399.)

dîner... » Le début des *Grenouilles* répète à peu près les mêmes choses, mais par un tour plus expressif et plus piquant : « Maître, faut-il dire un de ces bons mots qui ont toujours le privilège de faire rire les spectateurs? — Mais sans doute, à ton aise, excepté : *je suis éreinté.* Garde-toi de ce mot-là, il me donne sur les nerfs. — Veux-tu quelque autre drôlerie? — Oui, sauf *je suis rompu.* — Et que dirai-je alors de bien plaisant? — Allons, courage! seulement... — Quoi? — Ne va pas dire en changeant ton paquet d'épaule : *Ah! je me lâche.* — Puis-je au moins dire que, si l'on ne me soulage de ce maudit fardeau : *je vais péter?* — Oh! non, de grâce! Tu ne veux pas me faire vomir. — Qu'avais-je donc besoin de prendre ce bagage, si je ne dois pas imiter les portefaix que Phrynichos, Lycis et Amipsias ne manquent jamais de mettre en scène? — N'en fais rien; quand, au théâtre, il m'arrive de voir quelqu'une de ces belles inventions, j'en sors vieilli d'un an. — O mon pauvre dos, tu es rompu et l'on ne te permet pas un mot plaisant. » Que de pierres déjà Aristophane jette dans son propre jardin! Mais continuons et finissons par ce passage de la parabase de *la Paix* : « ... S'il est juste, ô Muse, d'estimer à sa valeur le plus honnête et le meilleur des auteurs comiques, permets à notre poète de dire qu'il croit avoir mérité une renommée glorieuse. D'abord, il est le seul qui a contraint ses rivaux à ne plus rire des haillons et à ne plus déclarer la guerre aux poux; et ces Hercule, mâchant toujours et toujours affamés, poltrons et fourbes, qui se font battre à plaisir, il les a le premier couverts de ridicule et chassés de la scène; il a aussi congédié cet esclave, qu'on ne manquait jamais de faire pleurnicher devant nous, pour que son camarade

eût occasion de le railler de ses coups et de lui demander : « Malheureux! Qu'est-il donc arrivé à ta peau? Est-ce que le fouet a lancé sur toi l'armée de ses lanières et t'a ravagé le dos? » Après nous avoir délivrés de toutes ces inepties assommantes et de ces ignobles bouffonneries, il nous a construit un grand art, semblable à un palais aux tours élevées, construit avec de belles paroles, de grandes pensées et des plaisanteries qui ne courent pas les rues. »

Aristophane appréciait donc comme nous les bouffonneries, les grossièretés et les ordures dont son théâtre est plein, comme l'était celui de ses rivaux. D'où vient qu'un poète d'un goût si juste et si fin, dont Platon a pu écrire justement dans une élégante épigramme : « Les Grâces cherchaient un asile, elles ont trouvé l'âme d'Aristophane; » d'où vient, dis-je, que ce grand poète mérite qu'on lui applique ce que Labruyère dit de Rabelais : « Où il est bon, il va jusqu'à l'exquis et l'excellent; il peut être le mets des plus délicats; où il est mauvais, il passe bien au delà du pire; il est le charme de la canaille »? C'est que l'Ancienne Comédie, née des parades, des charivaris et des farces populaires, conserva quelque chose de ses origines; c'est qu'elle s'adressait à un public très mêlé et que le poète qui faisait les délices d'un Platon devait aussi charmer les portefaix et les matelots d'Athènes : il n'y a point de théorie quintessenciée qui puisse atténuer ou justifier ce fait, quoi qu'on dise, déplorable.

Mais on peut et l'on doit l'expliquer. Deux choses entraient dans la composition de l'Ancienne Comédie. deux choses en apparence opposées, les personnalités ou les actualités, et le fantastique. Or on sait ce que devient

la polémique contre les personnes, dès qu'il s'agit d'intérêts et de passions politiques. La loi a bien de la peine à la contenir dans les pays mêmes où la vie journalière et privée aime à s'assujettir à des habitudes de courtoisie, de politesse et de décence. Qu'on juge de ce qu'elle pouvait être dans une petite ville (car Athènes, si grande par son action intellectuelle, n'était qu'une petite ville), où nulle décence, nulle loi ne mettait de frein au franc parler des passions publiques, surtout lorsque son intempérance naturelle était centuplée par les circonstances et le lieu où elle se produisait. Elle allait d'abord aux dernières limites de l'injure. Aimiez-vous les bons morceaux? vous étiez un glouton ou un pique-assiette. Saviez-vous prendre vos avantages dans les marchés particuliers ou publics? vous étiez aussitôt un voleur : le fripon même n'existait plus, il n'y avait que le tire-laine, le coupeur de bourses ou le perceur de murailles. Vous n'étiez pas la continence même? vous ne pouviez manquer d'être un infâme livré aux plus sales débauches. Que ces accusations fussent vraies ou fausses, on ne s'en inquiétait guère. On avait bien plus à cœur de frapper fort que de frapper juste. Si ces médisances n'étaient pas vraies, elles devaient l'être : tout est juste contre un adversaire politique. Mais il fallait donner un corps à ces injures; le théâtre ne vit pas de paroles, mais d'actions : de là ces travestissements, ces mascarades, ces bouffonneries, qui ne se piquaient de rien moins que d'être délicats. Pour vous rendre ridicule, tout d'abord on vous rendait grotesque. Le comique s'adresse à l'esprit; le burlesque, à l'imagination et aux sens; or il fallait surtout frapper l'imagination et les sens de cette foule mêlée et innombrable qui remplissait le théâtre.

D'un autre côté, il n'y avait de réel dans l'Ancienne Comédie que les noms des personnages, que leur masque plus ou moins déformé pour faire rire, que les événements du jour et les cancans auxquels ils donnaient lieu; tout le reste était allégorie, symbole, fantaisie. Mais la fantaisie, le symbole, l'allégorie couraient grand risque d'échapper à l'attention des auditeurs et de tomber rapidement dans le languissant et le froid. On réveillait donc les esprits qui s'assoupissaient, on réchauffait l'action qui se refroidissait, on redonnait une apparence d'être à ces allégories qui menaçaient de s'évaporer en bulles de savon, par quelque plaisanterie bien grasse et bien salée, par quelque injure prodigieuse, par quelque énorme obscénité inattendue, soit en propos, soit en gestes et en action. La partie la plus aérienne, la plus éthérée de cette fantaisie sur laquelle s'extasie Schlegel, ne ramenait pas moins fatalement que les polémiques personnelles à ces grossièretés qu'Aristophane juge ignobles, à ces plaisanteries de carrefour et à ces bouffonneries extravagantes qui lui faisaient mal au cœur, mais qu'il ne pouvait se défendre d'employer.

Je sais bien qu'Aristophane, comme le dit Th. Kock, n'écrivait pas pour les dames. Mais est-il donc si heureux pour la comédie et pour une œuvre littéraire quelconque de ne pouvoir être vue ni lue décemment par des femmes? Et d'ailleurs, de ce que l'Ancienne Comédie n'était pas faite pour les dames, s'ensuivrait-il qu'il lui fût loisible et avantageux au point de vue purement artistique de passer par-dessus toute convenance et toute pudeur? M. Kock, j'en suis sûr, ne serait pas moins embarrassé que moi d'expliquer mot à mot, devant un public d'honnêtes gens, certains passages d'Aristophane, par exemple

l'étrange couplet des *Grenouilles* qui commence par les mots βούλεσθε σκώπτωμεν (voulez-vous que nous nous moquions [1]) et qui, par un inconcevable dévergondage d'esprit, est placé dans la bouche du chœur des initiés. Sa justification des plaisanteries plus que graveleuses d'Aristophane n'en est donc pas une. On pourrait dire avec plus de justesse qu'il est de tous les poètes de l'Ancienne Comédie celui qui met le plus de façon dans ses grossièretés outrageuses ou obscènes, qu'il aurait rougi d'imiter la rondeur et la brutalité de Cratinos et l'âpreté cynique d'Eupolis, et qu'il a plus de tour, de finesse et de grâce, que ses rivaux. Mais cela même le condamne. C'est de gaieté de cœur et avec réflexion qu'il s'est trop souvent permis d'être immonde, et non par l'emportement d'un tempérament trop plantureux [2]. Non, il faut se contenter de reconnaître que les énormités sottisières et ordurières sont un des ingrédients à peu près nécessaires de l'Ancienne Comédie telle que l'avaient faite les licences des fêtes de Bacchus, la violence des passions politiques et les saillies d'une imagination sans frein comme sans vergogne, et qu'Aristophane, autant que tout autre, a payé tribut à ces incongruités, bien qu'elles lui donnassent des nau-

1. Ce que les critiques grecs appellent χάριεν. Du reste, ils sont d'une indulgence excessive. Quand ils ont dit γελοίου χάριν, mot qui revient souvent dans les scholiastes, ils croient avoir justifié les plus grandes licences d'Aristophane.

2. C'est ce qui fait que je ne comprends pas bien que Donaldson lui attribue le pantagruélisme. Oui, comme Rabelais, Aristophane excelle à cacher des pensées sérieuses sous des bouffonneries. Mais ce n'est là qu'une partie du pantagruélisme. Il implique une fougue de tempérament que je ne trouve pas dans Aristophane, artiste jusqu'au bout des ongles, et par conséquent toujours maître de lui-même. Il ne rit pas comme Rabelais à ventre déboutonné, et je ne saurais me le représenter sous la bonne figure joviale et enluminée du curé de Meudon. Aristophane pétrit savamment et avec une ingénieuse complaisance ses ordures avant de les lancer en public.

sées. C'est la leçon la plus utile qui, tant au point de vue de l'art qu'à celui de la morale, sort des critiques d'Aristophane contre ses contemporains. Car ces critiques retombent de tout leur poids et sur celui même qui les a faites et sur toute l'Ancienne Comédie.

CHAPITRE XIV

COMÉDIES SOCIALES — ECCLÉSIAZOUSAI OU FEMMES A L'ASSEMBLÉE

Peut-on dire que le génie d'Aristophane décline de 416 à 406? — *Les Grenouilles* peuvent servir de réponse. — Chœurs et parabase de cette comédie. — Ralentissement dans Aristophane de l'activité poétique après 404. — *La Vieillesse, les Heures, les Telmessiens :* polémique moins contre les hommes que contre les idées. — Les *Ecclésiazousai* ou *les Femmes à l'assemblée :* Exposition comparée à celle de *Lysistrate;* personnalités et récriminations politiques dans les comédies entre 403 et 388. Pourquoi ne voyons-nous qu'une sorte de répétition de ce qui se passera à l'assemblée? — Exposé des idées communistes; déjà réfutées par le bon sens de Blaphyros, elles le sont de plus par les scènes épisodiques : 1° celles sur la communauté des biens, par la scène du citoyen observateur du décret et du citoyen qui ne veut qu'en profiter; 2° la communauté des femmes, par les scènes scabreuses du jeune homme tiraillé entre plusieurs vieilles. — Qu'Aristyllos est probablement Aristoclès-Platon, et le communisme de Praxagora celui de la *République;* qu'ainsi la comédie des *Ecclésiazousai* est encore une pièce de circonstance.

Revenons et arrêtons-nous un moment sur la comédie des *Grenouilles*. Le génie d'Aristophane, à des titres divers, était arrivé à son apogée dans *les Chevaliers*, *les Nuées* et *les Oiseaux*. C'est, je crois, ce que personne ne conteste. Mais s'est-il soutenu à cette hauteur? Depuis Ot. Müller on admet généralement que, soit à cause du chagrin et du découragement que les revers d'Athènes inspirèrent au poète citoyen, soit par suite de lois tracassières, portées contre les libertés de la comédie, soit

par la gêne et aussi par la mauvaise volonté des chorèges, ou plutôt pour toutes ces causes réunies, la verve, sinon le génie d'Aristophane, subit une sorte de diminution. Je ne saurais admettre cette sentence, lors même que nous n'aurions après *les Oiseaux* que *les Femmes aux fêtes de Cérès* et que *Lysistrate*. Sans recourir à cet argument, qui pourtant a bien sa valeur, que nous ne connaissons presque rien du théâtre d'Aristophane dans la période de sa carrière dramatique entre 415 et 406, il ne serait pas difficile de prouver, ce me semble, que ni *Lysistrate* ni la première partie des *Femmes aux Thesmophories* ne trahissent cette diminution de verve dans le burlesque et le bouffon, ni dans la conduite du drame. Mais voilà : les chants du chœur dans ces deux pièces n'ont pas la grâce, l'élévation et la fantaisie de ceux des *Oiseaux ;* la parabase, telle du moins que nous l'entendons, n'existe pas dans les *Thesmophoriazousai*; elle est complètement absente de *Lysistrate ;* et sans se demander si la parabase fait partie essentielle et intégrante de l'œuvre comique, ni si les chants du chœur ne doivent pas changer de caractère selon la nature des sujets, comme ensorcelé du charme d'une seule pièce, on donne à entendre, si on ne le déclare pas hautement, que ce qui n'y est pas conforme sent déjà la lassitude, pour ne pas dire le déclin. Eh bien! voici une comédie qui se produit vers la fin de cette période désastreuse, lorsque les bons citoyens devaient plus que jamais éprouver des angoisses patriotiques, lorsqu'Athènes semblait épuisée d'hommes et d'argent, lorsqu'aux difficultés et aux dangers de la situation extérieure était venue se joindre au dedans une conspiration qui en faisait craindre d'autres ; et cette pièce peut se comparer hardiment aux meilleures d'Aristo-

phane. On m'accordera facilement, je pense, qu'il n'y en a pas de plus vive, de plus spirituelle et de plus gaie que le voyage de Dionysos aux enfers, ni d'un comique plus relevé et plus étincelant que la dispute d'Eschyle et d'Euripide, qui est si supérieure dramatiquement à toutes les scènes analogues par le contraste si vivement saisi et si bien soutenu du caractère des deux personnages [1]. Aussi n'insisté-je pas et je me borne à examiner la partie toute poétique et extra-dramatique des *Grenouilles*. Moins gracieux et, si l'on veut, moins éthéré que certains chants du chœur des *Oiseaux*, celui du sous-chœur des *Grenouilles* ne le cède à aucun en fraîcheur et en vérité; sans compter, ce qui est bien quelque chose dans une comédie, qu'il n'y a rien de plus comique dans tous les chœurs d'Aristophane que la lutte bizarre et fantasque de Dionysos et des criardes habitantes des marais. Mais c'est surtout le chœur véritable, celui des initiés, tour à tour gracieux ou sublime, qui éclate d'une merveilleuse poésie. Bien qu'il exprime moins des idées et des sentiments que des images, comme c'est d'ailleurs fréquent dans la poésie lyrique des Grecs, il est impossible de n'être pas frappé, même dans une médiocre et prosaïque traduction, de l'élan et de la gracieuse imagination qui l'animent : « Iacchus, ô vénérable, toi qui habites ces demeures, viens dans cette prairie, parmi ceux qui t'honorent, pour diriger leurs chœurs sacrés, agitant sur ta tête la couronne de

1. La querelle d'Eschyle et d'Euripide est sous une autre forme celle de l'ancienne éducation et de la nouvelle, autrement dit du Juste et de l'Injuste. Or, bien qu'il n'y ait dans l'altercation des deux poètes rien d'égal à l'éloge de la vieille éducation, la scène des *Grenouilles* est au moins égale poétiquement dans son ensemble à celle du Juste et de l'Injuste, et lui est très supérieure dramatiquement, parce qu'Eschyle et Euripide sont des hommes nettement caractérisés et non des abstractions.

myrtes chargée de fruits; et que ton pied hardi figure cette danse libre et joyeuse, inspirée par les Grâces, cette danse religieuse et pure, consacrée aux initiés » (324-336). «...Excite les torches enflammées en les agitant dans tes mains, Iacchus, ô Iacchus, astre brillant des nocturnes orgies. La prairie est éclairée de mille feux; le genou des vieillards bondit; ils secouent le poids des chagrins et des longues années, pour prendre part à tes solennités sacrées; et toi, bienheureux, une torche à la main, guide sur cette plaine humide et fleurie les pas de la bondis sante jeunesse... » (340-352). « ..... Allons dans les prairies fleuries, émaillées de roses, former, selon nos rites, ces chœurs gracieux auxquels président les Parques bienheureuses. C'est pour nous seuls que luit le soleil [1]; c'est à nous qu'appartient la joyeuse lumière, à nous qui sommes initiés et qui avons mené une vie pieuse, également aimables aux étrangers et à nos concitoyens » (448-459). Ce n'est point là sans doute la poésie ailée des *Oiseaux*, ni la poésie humoristique de certaines parties des parabases des *Chevaliers*. Mais on sent circuler dans ces vers aussi imagés que ceux de Pindare, aussi lumineux que ceux de Sophocle, la joie à la fois physique et religieuse de prendre part comme acteur à une belle fête, où les yeux sont ravis de lumières étincelantes, les

1. On connaît les vers de Virgile :

> Largior hic campos æther et lumine vestit
> Purpureo, solemque suum, sua sidera, norunt.

On connaît moins ce fragment d'un thrène de Pindare : « Pour les bons, le soleil éclaire des jours que n'obscurcissent jamais les ombres des nuits; dans les prairies, empourprées de roses, ombragées par la plante qui produit l'encens, ils voient les bosquets se charger de fruits d'or. » (Bergk, *Lyrici*, fr. de Pindare, 106.) — Mêmes images dans la seconde olympique, Str. d.

oreilles de mélodies divines, tout le corps des mouvements mesurés de la danse, et où la pensée se réduit à la conscience vive et sereine de vivre dans un monde plein de bien-être, d'harmonie et de beauté. La dernière strophe, la seule qui se rapporte à un enseignement et non à un spectacle [1], jette une teinte discrète et légère d'idéalisme sur cette fantasmagorie charmante en l'achevant plutôt qu'en la contredisant, car le Grec était si épris de ce monde que, lorsqu'il pensait à l'autre, c'était sous les formes et les couleurs de celui-ci qu'il se le figurait : le suprême bonheur était pour lui dans la jouissance sans fin d'une éclatante et pure lumière. Je ne connais pas de poésie plus matérielle à la fois et plus idéale [2]. Très différente de ce qu'elle peut être dans d'autres comédies d'Aristophane, la veine lyrique reparaît et coule non moins abondante ni moins pure dans *les Grenouilles* que dans ses pièces les plus vantées.

Avec elle reparaît la vraie parabase, qui n'existe pas

1. L'unique enseignement des mystères paraît avoir été l'immortalité de l'âme; le reste n'était que représentation.

2. J'ai fait de larges coupures dans ce premier chœur des initiés, parce que le dévergondage d'esprit aurait pu déconcerter mes lecteurs et leur cacher la beauté de ces strophes, malencontreusement coupées — au moins pour nous modernes — par quelques propos de Xanthias et surtout par quelques plaisanteries et quelques injures obscènes mises dans la bouche du chœur. Il présente, au moins dans ce premier chant, une double face, comme son président Dionysos, qui est tantôt l'Iacchos mystique, tantôt le Bacchus vulgaire. Les nécessités de la comédie exigeaient cette contradiction : l'Iacchos mystique eût été peu propice à la comédie. — Quant à la faute que certains érudits modernes ont reprochée au poète, d'avoir confondu Iacchos et Dionysos-Bacchos, j'y suis très peu sensible, comme paraissent l'avoir été les Athéniens. Pour la plupart des spectateurs qui avaient pu entendre vaguement parler de la passion, de la mort et de la résurrection du Dionysos mystique, il n'y avait pas cette distinction profonde que relèvent les critiques entre le Dionysos des mystères et le Dionysos de la religion populaire. Le peuple confondait tout cela, et le poète fait naturellement comme le peuple : c'est là toute son erreur, et, comme disent certains modernes plaisamment jaloux de voir conserver la pureté et l'orthodoxie du polythéisme, toute son impiété.

plus dans *les Oiseaux* [1] que dans *Lysistrate* et dans *les Femmes aux Thesmophories* [2], si elle est une allocution du poète aux spectateurs, soit sur ses propres affaires, soit sur les affaires publiques. Jamais Aristophane ne fit mieux la fonction de σύμβουλος ou de conseiller de la cité, jamais il ne parla un plus noble langage. Qu'importe que la parabase des *Grenouilles* n'ait pas toutes les parties d'une parabase complète? Je ne cherche ici que le conseiller du peuple, qui fait des planches de l'orchestre une tribune, et je ne suppose pas que ce soit dans des incartades sottisières, ou des fantaisies pleines de verve, ou des invocations aux dieux de la patrie, que consiste le rôle de conseiller. A ce point de vue, la parabase des *Grenouilles* me paraît la parabase par excellence. « Le chœur sacré, dit Aristophane, doit à la cité des avis et de sages leçons. Je dis qu'il faut rétablir l'égalité entre tous les citoyens et faire disparaître les sujets d'inquiétude; et, s'il en est que les artifices de Phrynichos aient entraînés dans quelque chute, permettons à ceux qui sont tombés de présenter leur justification et oublions leur ancienne faute. Je dis ensuite qu'il ne doit plus y avoir dans Athènes un seul citoyen frappé d'incapacité politique;

1. C'est ce qu'on ne dit jamais.

2. Dans *Lysistrate*, elle est purement et simplement supprimée. Dans les deux autres pièces, elle est intimement rattachée au sujet; dans les *Oiseaux*, c'est l'éloge de la gent ailée; dans *les Femmes aux fêtes de Cérès*, c'est l'éloge des femmes. Il n'y est nullement question ni des intérêts du poète, ni de ceux de l'État. On dit que la vraie parabase manque à ces trois pièces, soit à cause de la loi prohibitive de Syracosios, soit à cause des circonstances politiques. Nullement, et je ne saurais trop revenir sur cette erreur. En même temps que *les Oiseaux*, était représenté le *Monotropos* de Phrynichos, qui avait une parabase et dirigée en partie contre l'auteur de la loi. Aristophane en avait lui-même mis une dans l'*Amphiaraos*, qui est de la même époque. Quant aux circonstances, elles étaient pires lors des *Grenouilles* que lors de *Lysistrate* et des *Femmes aux fêtes de Cérès*.

sinon, ne serait-ce pas une indignité de voir des esclaves, élevés au rang de Platéens et de maîtres, parce qu'ils ont assisté à un seul combat naval? Non que je blâme cette mesure; je l'approuve au contraire, c'est tout ce que vous avez fait de sensé. Mais ces citoyens qui ont, eux et leurs pères, combattu sur mer avec vous et qui vous sont unis par les liens du sang, il est juste de leur accorder le pardon d'une faute unique, lorsqu'ils vous le demandent. Vous êtes sages naturellement; relâchez de votre colère, et laissons volontiers vivre avec nous en frères, en concitoyens, en hommes jouissant des mêmes droits, tous ceux qui ont combattu sur nos galères. Nous montrer orgueilleux et intraitables sur le titre de citoyen, surtout dans un temps où nous sommes comme dans la gueule des flots, c'est une sottise dont nous aurions plus tard à nous repentir. »

Aristophane pouvait être aveugle, comme il le fut souvent en politique, en conseillant de pardonner aux brouillons qui avaient trempé dans la conspiration des Quatre-Cents, tant à ceux qui avaient été bannis pour ce crime ou qui, condamnés à la peine capitale, s'étaient enfuis, qu'à ceux auxquels on avait permis de rester dans Athènes, mais en les frappant d'incapacité politique. Et de fait, les bannis qui revinrent à la suite de l'étranger triomphant et ceux qui furent relevés de l'atimie par sa victoire, se livrèrent aux plus odieuses saturnales sous le régime sanglant des Trente. Mais Aristophane ne pouvait prévoir les excès des hommes pour lesquels il plaidait si éloquemment, et l'on aime toujours à voir les penseurs et les poètes du parti de la clémence. Il donnait même aux Athéniens le conseil le plus salutaire et que la démocratie restaurée aurait bien fait de suivre, lorsqu'il leur

recommandait de ne pas se montrer si difficiles et si superbes sur la concession du droit de cité. Qu'il revienne ensuite en partie sur ce qu'il vient de dire et que, dans ses préjugés intraitables, il foule dans la boue ceux qu'il acceptait tout à l'heure comme concitoyens, quoiqu'ils n'eussent pas de naissance : il n'en a pas moins parlé en termes aussi simples que magnifiques le langage de la vraie politique et de la raison. Même dans ce retour offensif de ses préjugés, il y a encore assez de bon sens et de vérité pour que la seconde partie de son allocution ne dépare pas la première. Après quelques injures et quelques plaisanteries à l'adresse du petit Cligène, démagogue assez inconnu, il reprend avec la même simplicité, la même élévation et la même éloquence : « Nous avons souvent remarqué qu'il en est, dans la république, des bons et honnêtes citoyens, comme de l'or ancien par rapport à la monnaie nouvelle. Au lieu d'être de mauvais aloi, les vieilles pièces sont les meilleures de toutes, comme on sait; seules elles sont bien frappées; seules elles rendent un bon son, et partout elles ont cours chez les Grecs et chez les barbares; nous n'en faisons cependant aucun usage, et nous y préférons ces mauvaises pièces de cuivre, tout récemment fondues et si mal frappées. Nous agissons de même à l'égard des citoyens. Ceux que nous savons bien nés, sages, justes, honnêtes, nourris dans les palestres, dans les chœurs et dans l'art des muses, nous les traitons comme de la fange; mais les hommes de mauvais aloi, les étrangers, les pyrrhias[1], les gredins fils de gredins, nous les mettons à tout usage, encore qu'ils soient venus les derniers, eux dont

1. J'ai déjà fait observer que ce nom, qui signifie *rougeaud*, est un nom d'esclave; les pyrrhias sont donc les gens de race servile.

Athènes n'aurait pas voulu jadis pour victimes expiatoires. Insensés, changez de conduite; employez de nouveau les hommes honnêtes; si vous êtes heureux, vous mériterez l'éloge; ou si la fortune vous trahit, les sages au moins vous loueront d'être tombés avec honneur. »

C'est incontestablement la plus sensée et la plus noble de toutes les parabases d'Aristophane, et ceux qui veulent faire de lui à toute force un profond politique devraient dire la meilleure, s'ils n'étaient arrêtés par leur idées préconçues sur l'humour, sur la *laune*, sur la fantaisie à toutes brides de l'Ancienne Comédie. Elle n'a qu'un défaut à mes yeux, c'est d'être trop sensée et trop grave, et, par ce côté, elle le cède, en verve plaisante, aux deux parabases des *Chevaliers* et même à celle des *Guêpes*. Mais, dans tous les cas, elle ne trahit pas le moindre symptôme de défaillance du génie dans son auteur, et l'on peut affirmer que la pièce des *Grenouilles*, à quelque point de vue qu'on la considère, soit dans ses éléments comiques, soit dans sa partie lyrique, n'est pas indigne de ses aînées les plus renommées.

Aristophane, à peine âgé de quarante-huit ou quarante-neuf ans, était donc, à la date de 405, dans toute la force de l'âge et du génie. Cependant, après *les Grenouilles*, peut-être suivies immédiatement du *Gérytadès*, son activité dramatique paraît se ralentir et presque s'arrêter. On ne peut citer avec certitude que quatre pièces, dont une même n'est qu'un remaniement, entre l'année de l'archontat d'Euclide et celle que l'on assigne approximativement à la mort du poète (403-380), ce sont *les Femmes à l'assemblée*, le second *Ploutos*, l'*Æolosycon* [1]

1. Comme il est parlé d'un *Æolosycon* δεύτερον, si l'on suppose que le premier *Æolosycon* a été écrit après la Restauration, et non avant, comme

et le *Cocalos*, ces deux dernières données sous le nom de son fils Araros. Il faudrait y ajouter *les Telmessiens* et *les Heures*, si l'Aristyllos, qui s'y trouvait nommé, était le même que celui des *Femmes à l'assemblée* et du *Ploutos*, et si cet Aristyllos n'était autre qu'Aristoclès-Platon. *Les Cicognes*, représentées la même année que l'*Œdipodie* de Mélétos et dans lesquelles ce poète tragique était qualifié de Laïos à cause de ses mœurs par trop grecques, paraissent appartenir à la même période et parurent probablement entre 403 et 399; car ce Mélétos qui porte la parole pour les poètes tragiques dans le procès de Socrate, et qui était encore un jeune homme quand il accusa le philosophe, ne pouvait guère avoir présenté beaucoup plus tôt des tragédies au concours [1]. Je voudrais car si je refuse à Aristophane la profonde intelligence politique qu'on lui a si libéralement et si gratuitement accordée, je ne lui refuse pas un certain patriotisme athénien, et je suis loin de le confondre avec les scélérats de son parti, je voudrais, dis-je, pouvoir ajouter une foi entière aux considérations de Fraenkel sur les jurés athéniens et placer par conséquent en 402, c'est-à-dire immédiatement après l'archontat réparateur d'Euclide, la comédie de *la Vieillesse*, qu'on rapportait jusqu'alors à la première partie de la carrière dramatique d'Aristophane [2]. Malheureusement, ces considérations,

le premier *Ploutos*, cela ferait cinq comédies, écrites certainement entre l'archontat d'Euclide et la mort du poète.

1. Mélétos n'est encore donné dans *les Grenouilles* que comme auteur de *Scolia* érotiques. Est-ce le même qui était nommé dans *les Laboureurs* comme mignon de Callias? Il faudrait alors faire descendre cette pièce beaucoup plus bas qu'on ne fait généralement.

2. Suewern, dans une dissertation spéciale sur la *Vieillesse*, avait en effet placé cette pièce en 423, et Bergk entre *les Guêpes* et *les Oiseaux* (415). Ils se fondaient en partie sur la ressemblance de *la Vieillesse*

fondées tout entières sur le mot de *clêroterion*[1] qu'on lisait dans cette pièce, et sur le silence des historiens, des orateurs et des comiques au sujet du tirage au sort des jurés avant l'archontat d'Euclide, ne me paraissent rien moins que décisives [2]. Je le regrette. Car je verrais avec plaisir qu'Aristophane, qui parle honorablement de Thrasybule dans le *Ploutos*, éclairé enfin par les désastres de sa patrie et par la tyrannie des Trente, était revenu à des sentiments plus équitables à l'égard de la constitution démocratique de son pays, et célébrait joyeusement la renaissance d'Athènes sous le gouvernement des vainqueurs de Phylé, comme on a supposé que Polyzélos l'a fait dans son *Démo-Tyndare*. Mais, pour ne pas nous égarer en toute espèce de questions incidentes, supposons que le silence de l'histoire prouve en effet la non-existence du tirage au sort du jury athénien avant Euclide, et que, par conséquent, *la Vieillesse*, où il était question de ce tirage au sort, soit postérieure à 403; nous ne trouverons toujours, et en comptant très largement, comme monuments de l'activité poétique d'Aristophane pour une période de vingt-trois années, que neuf pièces sur quarante dont se composait son œuvre. Cela aurait

et des *Guêpes* (2e partie), de l'*Amphiaraos* et des *Chevaliers* (dénouement). Ce serait pour moi une raison de rejeter ces dates, vu la prétention d'Aristophane de servir aux Athéniens des idées et inventions toujours nouvelles.

1. Εἰ γὰρ καὶ ἐπὶ τοῦ τόπου ἔοικεν εἰρῆσθαι τοὔνομα (κληρωτήριον) ἐν τῷ Γήρᾳ Ἀριστοφάνους, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ τοῦ ἀγγείου ἂν ἐναρμόσειεν. (Pollux, 10, 61.) Κληρωτήρια, ἔνθα κληροῦνται οἱ δικασταί. (Bekker, *Anec.*, 47, 13.)

2. Je ne serais pas embarrassé des mots « Sanglier de Mélite », même quand ils se rapporteraient à Eucratès : un des vieillards rajeunis pouvait rappeler ce personnage, un des héros de sa jeunesse. Le texte contre Euripide prouverait que la lutte entre les partisans d'Euripide et ceux d'Eschyle durait encore après *les Grenouilles*. Mais rien ne me paraît plus mal sûr qu'un argument fondé sur le silence, dans la perte de tant de monuments.

lieu d'étonner, si l'on ne faisait réflexion que, dérangé déjà quelque peu dans ses opinions par les événements de Sicile et par la conspiration des Quatre-Cents, Aristophane fut complètement déconcerté par la prise d'Athènes et par les excès de bassesse et de cruauté des Trente. Il se retira donc de la mêlée des partis.

La Vieillesse, si elle est de ce temps, était à peine une pièce politique. Le chœur, composé de vieillards, représentait le peuple d'Athènes, qui faisait peau neuve à la manière des serpents et qui, comme enivré de sa jeunesse retrouvée, se livrait ainsi que le vieux Philocléon, revenu de sa passion de juger, à toute sorte de fantaisies et de fredaines juvéniles; c'était moins une comédie politique qu'une farce carnavalesque, exprimant, sous une forme bouffonne, la joie d'avoir échappé à tant de misères et de se sentir revivre, grâce à la sécurité que procurait l'amnistie [1]. *Les Heures* avaient plus de portée. Les dieux nouveaux, venus de la Thrace, de l'Égypte, de la Phrygie, y étaient mis en opposition avec les vieilles divinités indigènes, et dans le procès jugé, à ce qu'il semble, par l'antique Érechthée, ce père de la cité athénienne, que le poète tirait des enfers pour cet office [2], les dieux nouveaux et étrangers n'avaient pas le dessus. C'est sans doute à cette comédie que Cicéron fait allusion dans ces mots des *Lois* : « Aristophane poursuit si vivement les

1. Xénophon : Καὶ ὀμόσαντες ὅρκους μὴν μὴ μνησικακήσειν ἔτι καὶ νῦν ὁμοῦ τε πολιτεύονται καὶ τοῖς ὅρκοις ἐμμένει ὁ δῆμος. Lorsqu'on lit ces derniers mots du livre II des *Helléniques*, après avoir lu le discours de Lysias contre Ératosthène, on ressent quelque chose du soulagement que durent éprouver tous les bons citoyens, les aristocrates, pourvu qu'ils ne fussent pas des forcenés, comme les démocrates, lors de la déclaration de l'amnistie.

2. C'est ce que l'on conclut du double titre de la pièce, qui devait être Ὧραι ἢ Ἐρεχθεύς.

nouveaux dieux et les cérémonies nocturnes de leur culte, que chez lui Sabazios [1] et les autres dieux étrangers sont expulsés de la république après jugement [2] ». Mais en cela le grand comique faisait acte de bon Athénien plutôt que d'homme de parti. Car beaucoup d'Athéniens, incrédules ou croyants, du parti populaire ou du parti aristocratique, s'en tenaient à la vieille loi qui ordonnait d'honorer les dieux des ancêtres, et voyaient avec chagrin les superstitions étrangères étouffer les traditions nationales en s'y ajoutant. Peu de personnalités : il y en a autant et plus dans les quinze vers que prononce Pluton à la fin des *Grenouilles* et où sont entassés les noms de Cléophon, de Myrmex, de Nicomaque, d'Archinomos et d'Adimante, tous gredins dignes de la corde, que dans tous les fragments des *Heures* [3], augmentés de

1. « Ce Phrygien, ce joueur de flûte, Sabazios. » Ce vers peut également s'appliquer à Sabazios ou à un de ses prêtres. Est-ce une divinité expulsée qui prononçait les deux vers suivants : « Le mieux pour moi est de me sauver dans le Théseion et d'attendre là que je trouve un acheteur » ?

2. Voici le plus long fragment des *Heures:* c'est un dieu, Minerve ou tout autre qui parle, et dont on ignore l'interlocuteur : « *A.* Tu verras au milieu de l'hiver des figues, des raisins, tous les fruits de l'automne, des couronnes de violettes, une poussière aveuglante. On achète en même temps des grives, des poires, des rayons de miel, des olives, des tripes, des cholédoines, des cigales. On voit pleuvoir sur le marché des corbeilles de figues et de myrtes. On moissonne en même temps les citrouilles et les radix : de sorte qu'on ne peut distinguer l'époque de l'année... Grand bien, puisqu'on peut avoir en même temps tout ce qu'on désire. — *B.* Très grand mal, au contraire. Car s'il n'en était pas ainsi, ils ne le désireraient pas et ne se mettraient point en dépense. Moi, je leur aurais prêté ces biens pour un moment et les leur aurais enlevés ensuite. — *A.* C'est ce que je fais pour les autres villes, non pour celle d'Athènes. Elle a toutes ces choses en permanence, parce qu'elle honore les dieux. — *B.* Ils vous ont donc chassés par piété, à ce que tu dis? — *A.* Que veux-tu dire? — *B.* Tu as fait de la ville une Égypte (luxueuse et molle) au lieu d'une Athènes. » Pour saisir le sel de cette discussion, il faudrait connaitre ce qui précède et ce qui suit.

3. A part la grossière imputation portée contre Androclès qu'il faisait métier d'hétaïre ou de courtisane, laquelle est probablement des *Heures* de Cratinos et non de celles d'Aristophane, les personnalités sont assez insignifiantes. Théagène était raillé dans *les Heures* pour les grands pas

ceux de *la Vieillesse*, des *Cigognes* et des *Telmessiens*. Il est toujours hasardeux de juger d'une pièce sur quelques misérables débris. Mais il semble que le débat entre les nouvelles divinités et les anciennes, les unes faisant de belles promesses, les autres y opposant leurs bienfaits passés et présents, était plus ingénieux que comique, et que l'intervention d'Érechthée pour trancher la question n'était pas de nature à égayer la gravité du sujet. Cette comédie devait être de celles où deux thèses étaient mises aux prises, sans personnages effectifs et caractérisés pour les représenter. Plus vive était sans doute la comédie des *Telmessiens*. On sait l'aversion profonde d'Aristophane pour les devins et la divination, dont le parti des honnêtes gens avait longtemps usé et abusé, mais qui s'étaient tournés contre lui, toujours au service de la puissance régnante. Aristophane avait dû ramasser dans *les Telmessiens* tout ce qu'il avait sur le cœur contre les fourberies religieuses, comme il avait ramassé dans *les Nuées* tout ce qu'il avait sur le cœur contre la sophistique. Seulement, en attaquant, dans la personne de devins ou prêtres cariens, les superstitions et les fraudes des prêtres de son pays, au lieu de s'en prendre à quelque Lampon, à quelque Diopithe ou autre fripon religieux d'Athènes, en ne frappant ainsi que des coups indirects, il s'ôtait en partie, à ce qu'il semble, l'inspiration et les avantages de l'actualité : ce qui devait diminuer sa verve militante. Quelques traits, décochés en passant contre Platon ou contre Chéréphon le sycophante,

qu'il faisait afin de se donner un air d'importance. On ne sait ce que le poète y reprochait à Aristyllos-Platon. Il semble que Callias y était simplement nommé avec la désignation de son dême. Chéréphon y était qualifié d'enfant de la nuit.

ne pouvaient remplacer la vive caricature des hypocrites qui vivent de la crédulité publique, ni des imbéciles, leurs dupes, qui entretiennent leurs fraudes pieuses. Rien ne prouve cependant que sa verve polémique fût éteinte ou seulement amoindrie; mais elle se détournait sur d'autres objets et se prenait maintenant plutôt aux idées qu'aux hommes ou aux faits du moment. Il annonce lui-même ce changement de manière dans ces deux vers des *Telmessiens :* « Cette pièce militante n'est pas dans ma manière accoutumée, elle roule sur un sujet d'une nouvelle nature [1] ». Il n'est donc pas étonnant qu'elle fût moins passionnée et par certains côtés moins étincelante. C'est ce qui est sensible dans *les Femmes à l'assemblée* et surtout dans le *Ploutos*.

Comme *les Thesmophoriazousai*, comme *Lysistrate*, *les Femmes à l'assemblée* (Ἐκκλησιάζουσαι) sont une conspiration féminine. Mais il ne s'agit plus de se venger d'Euripide ou de réduire les hommes par la fringale amoureuse à faire sur tel point déterminé, dans telle circonstance particulière, la volonté des femmes; il s'agit de s'emparer du gouvernement pour établir une république idéale, où tout soit en commun, biens, femmes et enfants, et qui supprime tous les vices et tous les crimes, toutes les querelles et les procès, dont la source est la propriété et l'égoïste esprit de famille [2]. C'est une

1. Οὐ γὰρ τίθεμεν τὸν ἀγῶνα τόνδε τὸν τρόπον ὥσπερ τέως ἦν, ἀλλὰ καινῶν πραγμάτων.

2. Édélestand du Méril a encore fait une découverte qui, je le crains bien, vaut celle au sujet de *Lysistrate*. « Ce n'est pas une pure invention, dit-il; les Athéniennes voulurent réellement avoir des droits politiques à l'instar des Lacédémoniennes. Voyez Aristote, *Politique*. II, ch. VII, § 9. » (*Hist. de la Comédie*. I, p. 377, 1re note.) Ce fait se trouve-t-il ailleurs dans la *Politique?* Je fais plus que d'en douter. Il n'est certainement pas dans le livre et le chapitre auxquels on nous renvoie.

utopie sociale mise en action et réfutée par ses conséquences mêmes, les plus immédiates et les plus piquantes. Nous aurons plus tard à examiner si cette œuvre d'Aristophane est une fantaisie en l'air ou bien si, comme la plupart des comédies de l'ancien théâtre athénien, elle est une pièce de circonstance, soit que le poète tourne en ridicule la *République* de Platon, récemment publiée, soit qu'il ait imaginé lui-même la théorie politique dont il rit, en écoutant les discussions des flâneurs et des philosophes sur la meilleure forme de gouvernement. Voyons d'abord comment le drame est constitué.

A la dernière fête des Scyres en l'honneur de Pallas, de Déméter, de Perséphoné, d'Apollon et de Poseidon, les femmes, se trouvant réunies, ont formé le complot de s'emparer du pouvoir. Elles ne pourraient l'enlever ouvertement et de force. Elles n'ont pas plus de chances de faire voter par les hommes un tel changement de constitution. Elles le voteront donc elles-mêmes, déguisées en hommes avec les manteaux, les chaussures laconiennes et les bâtons de leurs maris, le tout accompagné de superbes barbes postiches. En se rendant de grand matin à l'assemblée et en précipitant la discussion et le vote, dès qu'elles seront en nombre, elles sont sûres de la majorité. Le jour de l'exécution venu, Praxagora, l'instigatrice du complot, n'est pas moins impatiente que Lysistrate. Elle sort aux premières lueurs de l'aube, une lampe à la main. Aussi familière avec les imaginations érotiques des élégiaques qu'avec les prologues pompeux des tragiques, au lieu de monologuer avec elle-même, elle apostrophe sa lampe vigilante. « Brillante lumière de ma lampe d'argile [1], de

1. On soupçonne, dit le scholiaste, que cet iambe est d'Agathon ou de Dicæogène. Pourquoi ne serait-ce pas simplement une parodie des *Phé-*

ce lieu élevé tu frapperas les regards. O lampe, je dirai ta naissance et ta destinée. Sortie des rapides évolutions de la roue du potier, tu as dans ton bec les feux éclatants, privilège du soleil; puisses-tu répandre au loin le signal convenu! A toi seule notre confiance et tu la mérites. Lorsque nous essayons sur nos couches les postures de Vénus, tu es là, près de nous, et personne ne pense à écarter ton œil curieux de nos corps languissamment penchés. Seule, tu éclaires nos plus secrets appas, dont ta flamme émonde la toison florissante. Ouvrons-nous un cellier rempli de fruits et de vin, tu es notre complice, et jamais tu ne racontes aux voisins ce que tu sais sur notre compte. Aussi tu connaîtras notre complot » (1-17). Cela est plus poétique et moins vif que le début de *Lysistrate*, mais ne devait pas moins amuser les Athéniens, qui avaient un goût décidé pour la parodie. Praxagora s'inquiète; le jour va poindre, l'*ecclésia* se réunir et personne ne paraît. Les conjurées n'auraient-elles pu se procurer de fausses barbes, ni dérober le costume de leurs maris? Praxagora aperçoit enfin une lumière qui approche. C'est une des conjurées. Elle est suivie d'une autre, puis d'une autre, et elles arrivent toutes à la file, armées d'une lanterne, donnent les raisons de leur retard ou expliquent ce qu'elles ont fait pour se préparer. L'une a laissé pousser les poils de ses aisselles, plus touffus que des taillis, et quand son mari s'absentait, elle se frottait

niciennes ou de certaines entrées de personnages tragiques, par exemple de celle de Ménélas dans *les Troyennes*, vers 860? « Je dirai ta naissance et ta destinée », est une critique de la plupart des prologues d'Euripide. Mais, outre les tragiques, Aristophane parodie ici les poètes érotiques, soit lyriques, soit élégiaques. Cette apostrophe des amoureux à leur veilleuse est un lieu commun de la poésie érotique des Grecs, singulièrement des Alexandrins. Elle devait déjà l'être au temps d'Aristophane; sinon, cette apostrophe de Praxagora perdrait beaucoup de son piquant.

d'huile des pieds jusqu'à la tête, comme les athlètes, et s'exposait au soleil, afin de se procurer le teint hâlé d'un homme. Une autre a jeté ses instruments épilatoires pour devenir toute velue et ne plus ressembler à une femme. Une troisième a fait provision d'une barbe plus fournie que celle du démagogue Épicrate Sakesphore [1], et elle la sortait fièrement de dessous son manteau.

Je ne m'arrêterai pas à faire remarquer combien ces petits détails communiquent de naturel et de vie à l'exposition. Mais je profiterai de la mention d'Épicrate pour relever une erreur trop fréquemment répétée sur les dernières années de l'Ancienne Comédie. Depuis que Schlegel a prononcé que l'Ancienne Comédie fut tuée violemment dans toute la fleur de son développement par la révolution, on écrit couramment et sans y prendre garde : « Après la prise d'Athènes par Lysandre, le gouvernement des Trente interdit aux poètes comiques de désigner par son nom aucun personnage vivant et de faire usage de la parabase. La politique étant ainsi proscrite de la comédie, Aristophane dut s'en tenir à la satire générale, où il n'excellait pas moins que dans la personnalité scandaleuse. » Avant d'avancer de pareilles assertions, on devrait se demander d'abord si les Trente firent réellement une loi contre les libertés de la comédie; puis, dans le cas où ils l'auraient faite, si elle n'a pas été abrogée avec tous leurs actes en 403. Car il est avéré que l'Ancienne Comédie dura jusqu'en 388, 15 ou 16 ans plus tard que la date assignée à sa mort par Schlegel. Il est

1. C'est-à-dire ayant une barbe qui lui descendait jusqu'à la ceinture et si épaisse qu'elle pouvait lui faire l'office de bouclier en protégeant sa poitrine : de là le surnom de Sakesphore ou de porte-bouclier. Platon le comique lui donne le même surnom et le qualifie de σπαρτιοχαίτης (à la crinière raide comme des câbles) et de ἀπήνης ἄναξ (prince de la barbe).

avéré de plus par le *Ploutos* comme par *les Femmes à l'assemblée*, pour ne point parler des fragments de Platon, de Strattis et d'autres, que les personnalités furent si peu bannies du théâtre dès 404, qu'elles durèrent autant que l'Ancienne Comédie, et bien au delà. On ne voit pas en effet (distinction qu'on oublie de faire) qu'Aristophane ait mis en scène aucune personne vivante depuis *les Grenouilles* et le *Gérytadès*; mais aucune de ses pièces n'est pure de personnalités; aucune même, à part le *Ploutos*, qui ouvre une ère nouvelle de la comédie, n'est exempte de considérations et récriminations politiques. Voilà déjà Épicrate, un de ceux qui aidèrent Thrasybule à chasser les Trente, nommé avec un sobriquet ridicule. Bientôt nous trouverons Phormisios, un autre des combattants de Philé, nommé d'une manière plus désagréable et plus ridicule encore. Je ne parle pas de l'ignoble Ariphradès et d'Épigène, donnés pour des hétaïres ou des prostituées; ni d'Évæon et d'Antisthène, ni du jeune Nicias, qui se serait bien passé d'être comparé à une femme pour la beauté du visage et la blancheur du teint. Mais Néoclidès, que les comiques accusaient d'être un sycophante, un fripon concussionnaire et par-dessus le marché un étranger s'arrogeant les droits de citoyen, devait être fatigué de paraître dans les propos des comiques, ne fût-ce qu'à titre de chassieux qu'on pousse hors de la tribune, pour l'envoyer soigner ses yeux malades. Agyrrhios est représenté comme un infâme; Céphale, comme un fou furieux, aussi méchant politique que maladroit potier [1]. Thrasybule lui-même, qu'Aristophane res-

1. Outre le Céphale, père de Lysias, et dont il est question au premier livre de la *République*, on cite « Céphale l'Ancien, l'homme qui porta le plus de décrets sans jamais être accusé d'illégalité », et Céphale de

pecte et honore après sa mort dans le *Ploutos*, n'est pas épargné de son vivant dans *l'Assemblée des femmes*. Car, n'en déplaise au scholiaste et à ceux qui le suivent, il n'est rien moins que prouvé que le Thrasybule sur lequel Aristophane rappelle un sot conte ne soit pas le vainqueur des Trente. Or ce conte n'est pas moins qu'une accusation de vénalité [1]. Nous voyons d'un autre côté que les préjugés et les passions politiques d'Aristophane sont toujours les mêmes et que, s'il ne les étale pas dans une parabase, il a bien d'autres moyens de les épancher. Ce qu'il ne dit pas par la bouche du coryphée, il le dit par la bouche des personnages, et le diable n'y perd rien.

Colytto, le contemporain d'Archinos et de Thrasybule. C'est de celui-là qu'il s'agit dans *les Femmes à l'assemblée*, malgré la supposition du scholiaste : « C'est un autre démagogue et non celui dont parle Démosthène (ou plutôt Eschine) contre Ctésiphon. » — J'ai supposé jusqu'ici deux orateurs populaires du nom de Céphale d'après les *Fragments des orateurs*, éd. Didot. Mais j'ai un scrupule : ce Céphale l'Ancien (ὁ παλαιός) ne serait-il pas simplement Céphale de Colytto? Il est ancien par rapport à Eschine et à sa génération oratoire, et non par rapport à un autre Céphale. Quant à faire, comme le scholiaste d'Eschine, de ce Céphale l'Ancien, le père de Lysias, il y a une grave difficulté. S'il avait porté tant de décrets, il était donc citoyen. Donc son fils Lysias n'aurait pas eu besoin de recevoir le titre de citoyen, comme récompense des services rendus à la liberté et à ses défenseurs, par le décret de Thrasybule qu'Archinos fit casser par les tribunaux, comme entaché d'illégalité.

1. « Il faut qu'il y ait là quelque poire sauvage qui obstrue le passage. — Est-ce celle dont Thrasybule parlait aux Lacédémoniens? » Ce Thrasybule, selon le scholiaste, devait parler contre les députés de Lacédémone, venus au sujet d'un traité de paix ; mais, corrompu par leur argent, il feignit d'avoir mangé des poires sauvages et de ne pouvoir parler. On pourrait conclure du οὗτος qui commence cette note du scholiaste qu'il s'agit ici d'un *quidam* inconnu, qui n'a rien de commun avec le stratège Thrasybule. Mais le premier auteur de cette note faisait trop d'honneur à l'impartialité d'Aristophane. Tant que Thrasybule fut vivant, le comique, suivant l'esprit hargneux et sottisier de l'Ancienne Comédie, débita les commérages qui couraient sur son compte. Mort, il lui rendit justice, à peu près comme à Lamachos. Et, puisque nous en sommes sur Thrasybule, M. Poyard traduit ainsi un passage mutilé des *Eccl.* : « Voici que brille une lueur d'espoir, mais Thrasybule est éloigné d'Athènes et vous ne le rappelez pas. » C'est un éloge. Il y avait au contraire une méchanceté, comme l'indique cette scholie : « Thrasybule : celui-ci était insolent, vénal, contempteur du peuple, il voulait que tout fût fait par lui seul (et à son gré).

C'est une simple boutade que ce fragment de dialogue : « L'orateur (Praxagora) disait beaucoup de bien des femmes et beaucoup de mal de toi. — Et que disait-il? — D'abord que tu étais un coquin. — Et toi? — Laisse-moi parler; et un voleur... — Moi seul? — Et un délateur. — Moi seul? — Non, par tous les dieux! Nous tous. — Et qui dit le contraire? — Il soutenait que la femme est un être habile et économe, qu'elle ne divulgue jamais les mystères de Cérès, tandis que, toi et moi, nous allons sans cesse clabauder ce qui se dit au Sénat. — Et il ne mentait pas, par Mercure. — Puis il ajoutait que les femmes se prêtent entre elles des vêtements, des bijoux d'or, de l'argent, des coupes, et cela, sans témoins, mais seule à seule, tandis que, selon lui, nous nions volontiers les prêts qu'on nous a faits. — Oui, par Neptune, et devant témoins » (435-450). Mais ce n'est pas seulement l'homme de belle humeur, c'est l'aristocrate et le mécontent politique qui dit que tous les décrets du peuple sentent l'ivresse et la folie, que tous les chefs élus sont des gens malhonnêtes et des traîtres, et tous les orateurs des infâmes souillés des plus sales débauches, que tous les citoyens se font salarier sur le trésor public et ne songent qu'à leurs intérêts particuliers. L'Aristophane des meilleurs jours, comme pamphlétaire politique, n'aurait pas désavoué cette déclaration mise dans la bouche du chœur :

« Chassons ces citadins qui, du temps que l'on ne distribuait qu'une obole à l'assemblée, restaient chez eux à babiller à table et qui maintenant s'étouffent au Pnyx. Non : sous l'archontat du généreux Mironide, personne n'eût osé se faire payer les soins qu'il donnait aux affaires publiques. Chacun apportait son repas, du pain, deux

oignons, trois olives et du vin dans une petite outre. Aujourd'hui on court gagner ses trois oboles; le citoyen est un mercenaire comme un maçon. » Les Athéniens doivent rendre des actions de grâces aux dieux; car c'est un vieux proverbe : « que leurs décrets les plus absurdes et les plus insensés tournent toujours à leur bien » (300-310).

Certes, je n'irai pas, comme Éd. du Méril, jusqu'à faire des *Femmes à l'assemblée* le type des comédies politiques, et une sorte d'attaque à fond de train contre la constitution égalitaire d'Athènes : le pamphlet est bien autrement vif et insolent dans *les Acharniens* et dans *les Chevaliers*. Mais, en laissant à cette comédie son caractère de satire générale ou de réfutation plaisante d'une utopie politique, il ne faut pas croire qu'Aristophane ait jamais désarmé, pas plus après la courte, mais violente usurpation des Trente, qu'après la pauvre échauffourée des Quatre-Cents, ni qu'il se soit interdit les personnalités et les excursions sur le terrain de la politique du jour.

Revenons de cette digression, un peu longue peut-être, quoiqu'elle ne soit pas inutile à la vraie intelligence de l'œuvre d'Aristophane.

Les femmes sont réunies; elles ont tout l'attirail extérieur de leur rôle; elles paraissent fort résolues à le bien jouer; en auront-elles l'adresse? Praxagora aura moins de peine que Lysistrate à mettre au pas les troupes qu'elle doit mener à la bataille. Plus grande quant au but, l'œuvre ne trouvera pas autant de difficultés dans le naturel des femmes. Elle n'en manque pas cependant, et Praxagora devra déployer autant de dextérité et d'éloquence que sa devancière. Les femmes ne se trahiront-

elles pas sans le vouloir? Bon! En voici une qui apporte ce qu'il faut pour carder. « *Pr.* Dans l'assemblée, malheureuse! — *A.* Oui, par Diane, entendrai-je moins bien, si je carde? Mes petits enfants vont tous nus. — Voyez celle-là qui veut carder, tandis qu'il ne faut pas laisser apercevoir aux assistants la moindre partie de son corps. Ce serait une plaisante affaire si, au beau milieu de l'assemblée, une de nous, s'élançant à la tribune et rejetant son manteau, laissait voir son Phormisios [1] » (90-97).

Praxagora enseigne donc à ses complices à se bien envelopper de leurs manteaux, en laissant retomber leurs larges barbes sur leurs poitrines, afin de tromper tous les regards, comme Agyrrhios, qui, femme d'abord par ses mœurs, s'est élevé au premier rang de la cité, grâce à la barbe du flûtiste Pronomos, c'est-à-dire en laissant pousser une barbe aussi large que celle de ce joueur de flûte. Mais la difficulté est de trouver des orateurs convenables. Les femmes sans doute ne manquent jamais de bavardage; seulement il ne faut pas qu'il trahisse leur sexe. Qui donc veut prendre la parole?

« *B.* Moi. — *Pr.* Mets donc cette couronne, et bonne chance! — *B.* Voilà. — *Pr.* Eh bien! commence. —

1. C'est-à-dire quelque chose de barbu comme Phormisios. Artaud traduit « laissait voir sa nudité », sans rien dire en note sur le texte; Poyard, « se montrait au naturel », mais en mettant du moins en note : *Ostenderet Phormisium.* Pourquoi ne pas traduire à peu près littéralement, afin de ne pas effacer les personnalités? En mettant *son* Phormisios, on laisse deviner l'obscénité du texte, tout en conservant le trait à l'adresse de Phormisios, un des combattants démocratiques de Phylé. Aristophane d'ailleurs ne fait-il pas allusion par cet étrange synonyme aux mœurs du personnage, qui n'étaient pas aussi austères que sa barbe? On peut voir dans les fragments de Philétaire sur quel champ de bataille mourut, dit-on, Phormisios. Dans la *Cynaigis* ou *Chasseresse,* on lisait :

Οὐκ οἶσθ' ὅτι
Ἥδιστον ἐστιν ἀποθανεῖν βινοῦνθ' ἅμα
ὥσπερ λέγουσιν ἀποθανεῖν Φορμίσιον.

B. Avant de boire? — *Pr*. Voilà qu'elle veut boire! — *B*. Sans cela, que signifierait cette couronne? — *Pr*. Va-t'en; aussi bien tu nous aurais joué ce tour devant le peuple. — *B*. Eh bien! est-ce que les hommes ne boivent pas dans l'assemblée? — *Pr*. Voilà qu'ils boivent maintenant. — *B*. Oui, par Diane, et du vin pur. C'est pour cela que tous leurs décrets sentent l'ivresse et la folie. — *Pr*. Va t'asseoir; tu radotes » (130-144).

A une autre. Tandis que le malencontreux orateur se retire en maugréant de s'être affublé de cette barbe épaisse qui lui met la gorge en feu, un nouvel orateur prend la couronne et, s'appuyant majestueusement sur son bâton, ne laisse pas voir un moindre goût pour le vin, vice qu'Aristophane en toute occasion reproche aux femmes de son pays.

« *C*. J'aurais voulu qu'un de vos orateurs habituels vous donnât de sages conseils. Mais puisqu'il n'en est rien, je me vois forcée de rompre le silence. En effet, je ne puis permettre, pour ma part, que les cabaretiers remplissent d'eau leur fosse à vin. Non, par les deux déesses! — *Pr*. Comment? par les deux déesses? Malheureuse, où as-tu l'esprit? — *C*. Eh bien!.... Je n'ai pas demandé à boire. — *Pr*. Non, mais tu veux passer pour un homme et tu jures par les deux déesses [1] » (151-158).

Après un nouvel essai malheureux du premier orateur, Praxagora voit bien qu'il lui faut payer de sa personne, et que c'est sur elle que retombe le poids de la discussion, avec la conduite de tout le complot. Elle prend

1. Au lieu des lettres *A*, *B*, *C*, Aristophane dit la première femme, la septième, la huitième. Ce qui suppose que les femmes étaient rangées par files autour de Praxagora, comme les personnages d'un chœur. D'ailleurs les femmes qui étaient avec Praxagora sur la scène étaient indépendantes de celles qui formaient le chœur dans l'orchestre.

donc la parole et donne un échantillon du discours qu'elle prononcera, critiquant et les mauvais choix dans les élections, et la conduite des Athéniens à l'égard de Conon ou des Corinthiens et des Argiens, et finit par un argument irrésistible en faveur du gouvernement des femmes; ce qui perd Athènes, c'est la folie d'innovations incessantes; ce qui la sauvera, c'est l'esprit essentiellement conservateur des femmes, qui font toutes choses comme par le passé.

« Livrons-leur donc Athènes, sans discuter à perte de vue, sans nous enquérir de ce qu'elles font. Remettons-leur simplement le pouvoir, en songeant qu'elles sont mères et ménageront le sang de nos soldats. Qui encore, mieux qu'une mère, enverra des provisions? La femme est pleine de ressources pour se procurer de l'argent, et ne se laissera pas facilement duper; elle s'entend trop bien à duper elle-même. J'omets mille autres avantages. Croyez-moi, et vous serez dans un parfait bonheur. » (229-240.)

Toutes s'extasient sur l'éloquence de leur compagne; toutes applaudissent. Mais il leur reste un scrupule qui tient à leur timidité naturelle. Si le brutal Céphale vomit l'injure contre l'orateur, si le chassieux Néoclide vient à l'insulter? Praxagora a réponse à tout; elle fermera la bouche à Céphale par les propos qui courent sur lui, à Néoclide par un grossier proverbe. « *A.* Et s'ils se jettent sur toi? — *Pr.* Oh! je rendrai secousse pour secousse, et je ne suis pas novice dans ce genre de lutte. » (255-257.) Mais il est encore un point à considérer. « *A.* Si les archers t'entraînent, que feras-tu? — *Pr.* Le poing sur la hanche, comme ceci, je ne me laisserai pas prendre par le milieu du corps. » (258-280.)

Tout est donc prévu, réglé, jusqu'à la manière de lever le bras pour voter. Il ne reste plus qu'à se rendre au Pnyx, et tandis que les femmes qui ont un rôle actif dans la pièce quittent la scène, d'autres femmes qui forment le chœur font leur entrée dans l'orchestre.

Aristophane s'est bien gardé de nous mettre sous les yeux la délibération et le vote du peuple, non par respect ou par crainte de la souveraineté populaire — il ne la respectait pas plus et n'avait pas plus à la craindre sous la démocratie restaurée que lorsqu'il faisait représenter les *Acharniens* et les *Chevaliers* — mais par un certain souci de la vraisemblance qu'on est trop porté à méconnaître en lui. L'imagination accepte facilement que les femmes conspirent pour s'emparer du pouvoir, que, déguisées en hommes, elles surprennent ou plutôt émettent elles-mêmes un vote en leur faveur, et même, bien que les femmes, vu leur esprit de propriété et de famille, seraient les dernières à donner les mains à la chimère du communisme, qu'elles usent de leur pouvoir nouveau pour essayer la plus séduisante et la plus impossible des utopies, celle d'éteindre toutes les discordes, toutes les guerres, tous les crimes, toutes les misères, par l'institution de la communauté des femmes et des biens. Mais les yeux seraient choqués et par suite l'imagination, si on leur présentait des thesmothètes et d'autres magistrats, ainsi que la foule des citoyens qui assistent à l'assemblée, assez aveugles et assez sourds pour ne point reconnaître sous le masque les allures des femmes et leur voix flûtée, assez bêtes pour ne pas lever aussitôt la séance, c'est-à-dire pour ne pas rendre toute la comédie inutile. Sans doute le fait ne serait pas plus absurde que de voir Dicæopolis faisant seul sa paix avec l'ennemi,

établissant au milieu du pays un marché qui n'est que pour lui et ceux avec lesquels il a traité, et jouissant impunément de l'affluence de tous les biens au milieu de la détresse générale. Mais cette absurdité est le fond même de la fable des *Acharniens*, tandis que l'assemblée des femmes sur le Pnyx n'est qu'un moyen pour arriver à la mise en action de l'utopie que le poète veut réfuter. Il pouvait donc l'écarter des yeux, sans nuire à son but principal, qui est de faire sentir, non l'absurdité de la souveraineté populaire, mais celle de certaines doctrines sociales qui commençaient à avoir cours. Il se contente de nous offrir une répétition générale de ce qui va se passer dans l'assemblée; mais la délibération et le vote même, il nous les fait connaître par un récit.

Bléphyros, le mari de Praxagora, réveillé par un pressant besoin, a mis la tunique jaune et les pantoufles de sa femme, parce que son manteau et ses souliers laconiens s'étaient envolés avec elle, et, avec le sans-gêne des gens du midi, est en posture sur sa porte pour se soulager. Tandis qu'il fait des efforts inouïs et malheureux, son compère Chrémès revient tout riant de l'assemblée, quoiqu'il ait manqué les trois oboles par son arrivée tardive. Jamais il n'avait vu telle foule sur le Pnyx; mais la plupart avaient le teint blanc des cordonniers ou des gens qui travaillent dans leur boutique, à l'ombre. Grâce à leur nombre, ils ont fait passer, malgré les huées de la minorité, composée de campagnards, sur la proposition d'un beau jeune homme, blanc et rose comme Nicias, la seule nouveauté qu'on n'eût pas encore essayée à Athènes, l'administration des affaires publiques par les femmes. Bléphyros ne serait pas éloigné de trouver des

avantages à ce décret. Sa femme irait pour lui au tribunal; sa femme se chargerait de gagner l'entretien des enfants; mais il a une inquiétude.

« *Bl.* Ce que je crains pour nous autres, c'est que, tenant en main les rênes du gouvernement, elles ne nous obligent de force. — *Chr.* A quoi? — *Bl.* A leur rendre le service conjugal. Et si nous ne le pouvons pas, elles ne nous donneront pas à dîner. — *Chr.* Eh bien! exécute-toi; le dîner et l'amour, double plaisir. — *Bl.* Mais je hais la contrainte. — *Chr.* Eh! si c'est dans l'intérêt public, résignons-nous. » (465-472.)

Le benêt de Bléphyros ne connaît pas encore tout son bonheur et toute sa gloire : il ne sait pas qu'il est l'heureux mari de Mme la stratège [1], et stratège unique avec pleins pouvoirs. Il ne se doute pas non plus des merveilles qui vont sortir de cette révolution, et le chœur ne s'en doute pas davantage. C'est alors que, devant le chœur et son mari, Praxagora développe ses plans jusqu'alors demeurés secrets. Elle débute par de vagues et pompeuses promesses comme tous les démagogues vulgaires, qui poursuivent une facile popularité. « *Pr.* Ah! par Vénus! qu'Athènes va être heureuse! — *Bl.* Comment cela? — *Pr.* Pour mille raisons; on n'osera plus rien faire de honteux, ni faux témoignages ni délation. — *Bl.* Arrête, au nom des dieux! Veux-tu que je meure de faim? — *Le ch.* Mon cher, laisse dire ta femme. —

1. Ἡ στρατηγός. C'est ainsi que Phérécrate a écrit dans un fragment incertain, mais appartenant probablement à sa comédie de *Tyrannis* : « Nous pensons qu'elles sont les sauveurs » (σωτῆρας), fr. 187. Mais n'osant pas mettre l'article féminin ἡ avec le substantif masculin στρατηγὸς, il avait imaginé le mot στρατηγὶς pour exprimer la même idée qu'Aristophane, fr. 235. Si ces deux fragments se rapportent réellement à *Tyrannis*, cette pièce devait avoir plus d'un rapport avec les *Femmes à l'assemblée* qu'elle a très probablement précédées.

Pr. Plus de voleurs, plus d'envieux, plus de misères, plus d'injures, plus de cautions. »

Mais bientôt, encouragée par le chœur, Praxagora explique ses plans, et, si elle n'a pas été à l'école de Platon, elle a dû fréquenter quelque philosophe ou théoricien politique dont les vues se rapprochaient singulièrement de celles de l'auteur de la *République*. Rien de plus simple que de faire régner la concorde, la paix et le bonheur universels : il suffit de retrancher les deux racines de l'égoïsme, la propriété et la famille.

« *Pr.* Je veux que tous aient part à tout et que les biens soient communs; il n'y aura plus de riches ni de pauvres; on ne verra plus l'un moissonner de vastes domaines, tandis que l'autre n'a pas de quoi se faire enterrer, ni l'un s'entourer d'un peuple d'esclaves, tandis que l'autre n'a pas un seul serviteur. J'entends qu'il n'y ait plus pour tous qu'une seule et même condition. — *Bl.* Comment, pour tous? — *Pr.* Mange tes crottes. — *Bl.* Est-ce que les crottes aussi sont en commun? — *Pr.* Ce n'est pas ce que je voulais dire; mais il ne fallait pas m'interrompre. Voici donc ce que je dis : Je commencerai par mettre en commun les terres, l'argent, tout ce qui est fortune privée. Puis nous (*les femmes*), nous vous nourrirons sur ce bien commun que nous aurons soin d'administrer avec une sage économie. — *Bl.* Et celui qui ne possède pas de terres, mais seulement de l'or et de l'argent monnayés, qui ne se voient pas? — *Pr.* Il devra les apporter à la masse commune, et, s'il y manque, il sera un parjure. — *Bl.* Il s'en moque bien; n'est-ce pas en se parjurant qu'il les a gagnés? — *Pr.* Mais ces richesses ne lui serviront de rien. — *Bl.* Comment? — *Pr.* Le pauvre ne sera plus contraint de travailler. Chacun aura

tout ce qu'il lui faut, pain, salaisons, gâteaux, tripes, vin, couronnes, pois chiches. Quel intérêt alors à ne pas apporter sa part à la masse? Que t'en semble? — *Bl.* Mais les gens qui volent le plus sont ceux qui ont tout cela? — *Pr.* Oui, autrefois, sous le règne des anciennes lois; mais, maintenant que les biens sont en commun, que gagnerait-on à ne pas apporter sa fortune à la masse? » (590-610.)

Bléphyros n'est pas convaincu. Avec une finesse qu'on n'attendrait pas de lui, avec un bon sens qui est d'autant plus significatif qu'il n'est qu'un benêt, il entrevoit que la cause de l'avarice et des crimes qu'elle entraîne à sa suite, ce n'est pas le besoin, mais l'amour du plaisir et du superflu [1]. Il reste donc persuadé que ceux qui ont des biens meubles les garderont en cachette et s'en feront une réserve pour satisfaire leurs fantaisies. « *Bl.* Si quelqu'un voit une jolie fille, et qu'il veuille s'en passer la fantaisie, il prendra sur sa réserve pour lui faire des cadeaux et pour coucher avec elle; ce qui ne l'empêchera pas de réclamer ensuite sa part des biens communs. — *Pr.* Mais il pourra coucher avec elle gratis : j'entends que toutes les femmes appartiennent en commun à tous les hommes et fassent des enfants avec qui le voudra. » (611-615.)

Mais il faut tout prévoir, pourvoir à tout. Si tous les hommes se portaient vers les plus jeunes et les plus jolies, ce ne serait pas le compte des vieilles, des laides et des camardes. Donc les plus affreuses se tiendront près des plus charmantes, et il faudra régaler la laide

1. Οὐ μόνον δ'ἄνθρωποι διὰ τἀναγκαῖα ἀδικοῦσιν,..... ἀλλὰ καὶ ὅπως χαίρωσι καὶ μὴ ἐπιθυμῶσι..... (Arist., *Pol.*, II, ch. IV, § 7.) ..... Ἀδικοῦσί γε τὰ [illegible] διὰ τὰς ὑπερβολάς, ἀλλ'οὐ διὰ τἀναγκαῖα. (*Id.*, § 8.)

avant de posséder la jolie. Praxagora ne veille pas moins aux intérêts des vieux et des laids que des vieilles et des laides.

« *Bl.* C'est bien imaginé; toutes les femmes ainsi seront occupées; mais nous, pauvres hommes, vous laisserez ceux qui sont laids pour courir après les beaux garçons. — *Pr.* Ce sera aux laids de suivre les beaux après le souper, dans les lieux publics, et de veiller à l'exécution de la loi qui défend aux femmes de coucher avec les Adonis avant d'avoir satisfait les vilains nabots. — *Bl.* Ainsi le nez de Lysicratos sera aussi fier que les plus beaux visages. — *Pr.* Oui, par Apollon : c'est là un décret vraiment démocratique. Quelle confusion pour ces élégants aux doigts chargés de bagues, lorsqu'un homme à gros souliers leur dira : Cède-moi la place, et attends que j'aie fait mon affaire; tu passeras après moi ! » (624-634.)

Les hommes, il faut le dire, n'auraient pas montré cette intrépidité dans les principes et dans la justice; après avoir pourvu à leurs propres intérêts, ils auraient négligé ceux des femmes, et, comme on le lui a reproché, le sexe fort aurait fait probablement la loi à son avantage, sans plus penser au sexe faible. L'idée de choisir les femmes, plutôt que les hommes, pour conspirer à l'établissement de l'ordre nouveau, n'était pas seulement plus piquante et plus comique; elle était encore plus heureuse au point de vue de la démonstration; elle permettait au poète de pousser la réfutation des utopies platoniciennes ou autres jusqu'au bout. A toutes les difficultés que lui objecte le gros bon sens de Bléphyros, Praxagora répond comme aurait pu le faire un philosophe utopiste; et d'ailleurs elle pouvait toujours opposer cette réponse sans réplique, si chère aux esprits chimériques : « C'était

bon dans le vieux temps, sous le règne des anciennes lois, mais avec le régime nouveau il en sera tout autrement. Ce qui était mauvais deviendra bon, ce qui était un principe de désordre deviendra un principe d'ordre, ce qui était noir deviendra blanc. » Athènes donc ne sera plus qu'une seule maison où tout appartiendra à tous; les tribunaux et les portiques seront convertis en lieux de banquet; les urnes serviront à tirer au sort pour chaque citoyen une lettre qui lui désignera la salle où il doit dîner. Bléphyros est enfin persuadé par cette idée triomphante et par l'espérance d'un bon dîner tous les jours de la semaine; et comme Strepsiade ne se possède plus de joie à la nouvelle du talent sophistique de son fils, Bléphyros, en trouvant dans sa femme des talents d'orateur et d'homme d'État qu'il n'y aurait jamais soupçonnés, s'écrie : « Et moi, je marche à tes côtés, afin qu'on me regarde et que chacun dise : Admirez le mari de notre stratège. » (725-727.) Même naïveté de vanité et de sottise, avec plus de coquinerie dans Strepsiade, de bonhomie bête dans Bléphyros.

A peine Praxagora a-t-elle énoncé ses plans, qu'ils sont exécutés[1]; car les choses vont vite dans l'Ancienne Comédie. On voit aussitôt un brave citoyen en train de déménager pour porter ses biens à la masse, tandis qu'un autre, plus avisé, ne songe qu'à éluder la loi. J'ai peur qu'Aristophane ne jette ici des pierres dans son propre jardin, et que ce sage citoyen, qui garde si prudemment ses biens à l'abri des atteintes de la communauté, ne soit

1. Il faut dire pourtant qu'entre les explications de Praxagora et les scènes suivantes, il devait y avoir un chant du chœur qui est aujourd'hui perdu, et sans doute ce chœur célébrait la sagesse suprême de la stratège, avec quelques paroles ironiques qui faisaient prévoir les scènes capitales de la comédie, en tant qu'œuvre polémique.

un homme de son parti, de ce parti des honnêtes gens toujours prêts à tenir pour non avenus les décrets qui leur déplaisaient, tandis que celui qui s'empresse de porter son pauvre mobilier à la masse, représente les hommes du peuple, fidèles observateurs en général de la légalité [1]. Mais passons. Aristophane nous a fait prévoir par la bouche et le gros bon sens de Bléphyros que la communauté des biens, en dehors des propriétés foncières, ne serait qu'un leurre [2], que jamais elle ne deviendrait effective, et il le montre aussitôt.

« ..... *B*. Eh ! l'ami, que signifie cet étalage de meubles? Est-ce que tu déménages, et vas-tu mettre en gage ton mobilier? — *A*. Non, mais, suivant la loi qui a été votée, je vais porter ces objets sur la place publique pour en faire don à l'État. — *B*. Ah! ah!... — *A*. Sans doute. — *B*. Ah! par Jupiter! le malheureux! — *A*. Comment? — *B*. Comment? c'est bien clair. — *A*. Ne faut-il pas obéir aux lois? — *B*. A quelles lois, mon ami? — *A*. A celles qui ont été votées! — *B*. Votées? Es-tu fou? — *A*. Je suis fou? — *B*. Tu es l'imbécile par excellence. — *A*. Parce que j'exécute la loi? N'est-ce pas le premier devoir de l'honnête homme? » (753-768.) « *B*. Quelle folie? Ne pas attendre ce que feront les autres et ensuite... — *A*. Eh bien! ensuite? — *B*. Attendre et remettre encore. — *A*. Pourquoi? — *B*. Qu'il survienne un tremblement de terre, un coup de foudre de mauvais augure, qu'une belette traverse la rue, et personne n'apportera plus rien, idiot. » (787-793.)

1. Grote a raison de relever à plusieurs reprises cet esprit de légalité qui régnait dans la masse des citoyens d'Athènes. La démocratie athénienne a été assez calomniée, et je suis bien aise que ce soit un écrivain d'un pays foncièrement aristocratique qui lui ait enfin rendu justice.

2. Comme l'était le demi-communisme de la législation de Lycurgue. Toutes les précautions de la loi n'empêchèrent pas l'argent d'entrer à Sparte et de s'amasser dans certaines maisons.

Et ce citoyen, si peu pressé d'obéir à la loi, lorsqu'elle lui ordonne de mettre ses biens à la masse commune, est le premier à lui obéir, lorsque le héraut appelle les citoyens au banquet public.

« .... *B*. Oui, j'y vais; pourquoi tarder? La république l'ordonne. — *A*. Et où cours-tu, puisque tu n'as pas déposé ce que tu possèdes? — *B*. Au banquet. — *A*. Si les femmes ont du sens, elles exigeront d'abord que tu déposes ton bien. — *B*. Oh! je le déposerai. — *A*. Quand? — *B*. Ce n'est pas moi qui tarderai. — *A*. Comment? — *B*. Il y en aura de moins pressés que moi. — *A*. En attendant, tu vas dîner. — *B*. Que faire? L'homme de sens doit prêter son concours à l'État. » (853-862.)

Aristophane a écrit des scènes plus vives et surtout plus carnavalesques; il n'en a point fait de plus spirituelle et de plus vraie. Avec une ironie sans éclat et sans gros mots, par l'heureuse opposition d'un bonhomme qui s'exécute en portant ses biens à la masse comme la loi l'ordonne, et d'un sage politique qui court au dîner dont la loi le gratifie, mais qui saura bien garder ce qui lui appartient en propre, il fait sentir plutôt qu'il ne démontre l'illusion de cette grande liquidation sociale, où les fripons auraient seuls à gagner.

Les scènes suivantes ne sont pas moins heureuses quant à la conception. On nous a promis un régime de concorde, d'amour mutuel et de félicité; et les effets de ces belles promesses ne sont que des querelles de chiens en rut qui se disputent une femelle. Une vieille et une jeune fille, chacune à sa fenêtre, attendent aventure. Soupçonnant leurs desseins réciproques, elles se prennent aux cheveux, si ce n'était la distance; mais en attendant elles s'injurient grossièrement. Malheur au

galant qui arrive, enflammé par un bon repas, *venas inflatus iaccho*. Au lieu de sa gentille maîtresse, il est reçu par la vieille qui veut l'entraîner chez elle au nom de la loi. En vain il s'échappe, ce n'est plus un laideron suranné, c'est deux, c'est trois qui réclament ses devoirs et qui, le tirant chacune de son côté, lui font courir les risques de subir le sort des victimes de Procuste[1]. Scènes bien imaginées, mais qui malheureusement semblent longues et traînantes, un peu par la faute de notre ignorance, beaucoup par celle du poète qui s'est livré à une foule de plaisanteries sottisières, tirées par les cheveux, et qui auraient besoin d'un commentaire perpétuel pour être je ne dis pas goûtées, mais comprises. Voilà, selon moi, le défaut des *Ecclésiazousai*, surtout dans les scènes finales, et non, comme le dit M. Poyard, le manque de suite ou l'incohérence. C'est au contraire une des comédies d'Aristophane les mieux conduites. Elle a un commencement d'intrigue et d'action, les scènes épisodiques qui la terminent sont étroitement unies au sujet et nécessaires à la démonstration que le poète poursuit. Quant au dénouement, il n'y en a pas à proprement parler et il ne faut pas en attendre. Une servante de Praxagora invite, de la part de sa maîtresse, Bléphyros et le chœur à se rendre au banquet public; le chœur gambade et chante Évohé! et la farce est jouée. Par son absence de dénouement la comédie des *Femmes à l'assemblée* ressemble à certains dialogues tout dialectiques de Platon qui n'ont point de conclusion. Mais après tout la conclusion ici est évidente, et le poète, qui voulait réfuter des chimères commençant à avoir cours, aurait gâté sa réfu-

1. Jeu de mots sur προκρούειν (pousser, tirailler) et Procuste, amené par la ressemblance des sons.

tation par un dénouement plus ou moins romanesque, si les dénouements de cette espèce avaient été connus de l'Ancienne Comédie. La communauté des biens et celle des femmes sont des absurdités; le poète l'a démontré gaiement et à sa manière, et son but se trouve atteint.

Mais cette pièce soulève une question d'histoire littéraire que je ne puis omettre : est-elle vraiment une réfutation des utopies platoniciennes? Cela ne ferait aucune difficulté, si l'on connaissait mieux l'ordre chronologique des dialogues de Platon, ou si l'on pouvait prouver que la *République*, sous une forme ou sous une autre, est antérieure à la dernière année de la 96e olympiade. Malheureusement les témoignages ou les preuves historiques font absolument défaut; et c'est par conjecture que la plupart des critiques admettent aujourd'hui, ou que Platon donna d'abord au public ses six premiers livres de la *République*, ou qu'il publia, au plus tard en 393, un ouvrage sous le nom de *Politeia*, canevas développé de ce qui devint plus tard la *Politeia* actuelle. Un seul écrivain de l'antiquité parle de la publication fragmentaire de la *République;* sans dire à qui il emprunte cette information, Aulu-Gelle raconte que « Xénophon écrivit sa *Cyropédie* après avoir lu les deux premiers livres de la *République* », sans doute les seuls publiés en ce moment; mais Aulu-Gelle, ainsi que Favorinus auquel il doit peut-être cette anecdote, est une mince autorité [1], lorsqu'il s'agit de l'histoire littéraire des Grecs. Son dire d'ailleurs ne s'accorde exactement ni avec l'une ni avec l'autre des hypothèses que j'ai énoncées plus haut; et l'on pourrait s'en passer si, comme l'écrit Donaldson, « la supposition

1. Aulu-Gelle et Favorinus sont de plus de cinq siècles postérieurs au fait qu'ils rapportent.

que l'édition première de la *République*, contenant les six premiers livres, a été donnée au public peu de temps après 395, était fortement appuyée par ce renseignement des anciens grammairiens que cet ouvrage est tourné en ridicule par Aristophane dans l'*Assemblée des femmes*, qui parut en 392 et dans laquelle Platon est désigné, aussi bien que dans le *Ploutos*, par le diminutif de son nom originel d'Aristoclès [1]. » Seulement, il ne faudrait pas prêter aux anciens grammairiens ce qu'ils ne disent pas, et prendre ses propres vœux ou hypothèses pour des informations précises. Non, l'on ne trouve nulle part dans l'antiquité que la *République* et son auteur aient été tournés en ridicule par Aristophane dans l'*Assemblée des femmes;* c'est là une supposition des modernes. En lisant dans le *Grand Étymologique* qu'*Aristyllos* est le diminutif d'*Aristoclès*, et de plus dans le *Grand Éty.* et dans Hésychios que cet Aristyllos-Aristoclès est fils d'Ariston, Meineke et Bergk ne font aucun doute que l'Aristyllos des *Ecclésiazousai* et du *Ploutos*, comme des *Telmessiens* et des *Heures*, ne soit le fils d'Ariston, Platon [2], originairement appelé Aristoclès, comme le rapportait Alexandre Polyhistor [3]. Ce serait donc de l'auteur de la *République*

1. *The theatre of the Greeks*, p. 216. Donaldson renvoie dans une note à Diogène Laerte (liv. III, § 23) et à l'*Et. M.* Mais il n'est rien dit de pareil dans le paragraphe indiqué ni dans toute la biographie de Platon. Quant à l'explication d'Aristyllos donnée par Hérodien et conservée par l'*Et. M.*, j'y reviendrai plus bas.

2. Ce n'est que par une correction des textes manuscrits qu'on arrive à faire d'Aristyllos le fils d'Ariston. L'*Et. M.* porte : Διογένης ἀντὶ τοῦ Ἄριστος· Καὶ Ἀριστοφάνης ἐν Τελμισοῖς, que Bergk corrige ainsi : Ἀρίστυλλος τοῦ Ἀρίστωνος· Ἀριστοφάνης κ. τ. λ. D'autre part on lit dans Hésychios : Ἀρίστυλλος Ἀρίστωνος ἀρίστον ὥρα, corrigé par Schmidt : Ἀρίστυλλος Ἀρίστωνος Ἀριστοφάνης ὥραις. Ces corrections sont extrêmement probables; mais après tout ce ne sont que des corrections sur lesquelles il me paraît trop hasardeux de raisonner.

3. Ἐγυμνάσατο δὲ παρ' Ἀρίστωνι παλαιστῇ, ἀφ' οὗ καὶ Πλάτων διὰ τὴν εὐε-

qu'il faudrait entendre ce passage des *Femmes à l'assemblée* : « *Bl.* Ce n'est pas trop sot ce que tu dis là. Mais si Épicure ou Leucolophas vient m'appeler papa, ce sera fort désagréable. — *Pr.* Mais ce qui le serait bien plus encore, ce serait... — *Bl.* Quoi donc ? — *Pr.* Qu'Aristyllos te baisât en te donnant le nom de père. — *Bl.* Gare à lui, s'il l'osait. — *Pr.* C'est qu'alors tu sentirais joliment la menthe. Mais il est né avant que le décret fût porté et tu n'as pas à craindre qu'il te baise. — *Bl.* Oh ! c'est que ce serait affreux. » (644-650.) Les insinuations dégoûtantes qui se cachent sous ce léger dialogue sont trop dans le goût de l'Ancienne Comédie et dans les habitudes d'Aristophane pour nous étonner, même dirigées contre Platon. Je ne saisis pas très bien l'espèce de vice que le comique reproche à Aristyllos dans le *Ploutos* (295-315) ; mais le nom de ce personnage, jeté dans un chant où il n'est question que de boucs lascifs, que de Laïs-Circé, que d'infâmes compagnons et parasites de Philonidès, auxquels la Circé de Corinthe jette des boulettes de fiente [1], ne me dit rien de bon. Cependant, avant de prêter une calomnie de plus à Aristophane, il

ιαν μετονομάσθη, πρότερον Ἀριστοκλῆς ἀπὸ τοῦ πάππου καλούμενος ὄνομα, καθά φησιν Ἀλέξανδρος ἐν Διαδοχαῖς. (Diog., liv. III.) Ce texte et ceux que j'ai rappelés dans la note précédente sont tout ce qui constitue *the statement of the old grammarians* dont se prévaut Donaldson pour appuyer l'hypothèse de la publication des six premiers livres de la *République* avant 395 : mais ce « statement » peut lui-même paraître fort hypothétique.

1 Meineke se contente de citer les derniers mots de ce passage et celui des *Eccl.* que j'ai traduit (*Hist. cr.*, p. 287-289). Mais Bergk applique encore à Platon ces mots des *Eccl.* : « Non, non, ma pauvrette, je crains ton amant. — Lequel ? — Le plus habile des peintres. — Mais que veux-tu dire ? — Celui qui peint les fioles sur les cercueils. » (994-996.) Sans doute parce que Platon, d'après Diogène (liv. III, § 5), ne s'occupait pas moins dans sa jeunesse de peinture que de poésie. Mais c'est avoir trop de flair que de saisir des rapports si éloignés. Le jeune homme dit simplement d'une manière détournée à cette vieille en chaleur ce qu'il lui a répété déjà sous diverses formes, qu'elle n'est bonne qu'à enterrer.

faudrait être bien certain de l'identification d'Aristyllos et de Platon. Or le scholiaste des *Ecclesiazousai* ni celui du *Ploutos* ne paraissent la soupçonner. Ils savent que cet Aristyllos n'était pas beau (αἰσχρός), que c'était un efféminé (μαλακός), qu'il se livrait à des actes honteux (αἰσχροποιός, αἰσχρουργός) et que, de plus, il allait toujours bouche béante, soit à cause de sa stupidité naturelle, soit à cause de l'hébétement produit par ses sales débauches (διὰ τὴν αἰσχρουργίαν, αἰσχρουργίαις κεχηνώς). Mais que cet Aristyllos soit Platon, c'est ce qu'ils ne supposent pas, ce qu'ils n'ont jamais lu dans leurs auteurs; autrement dit, c'est ce qui a été ignoré de toute l'antiquité [1].

Un seul témoignage confirme, mais indirectement, les conjectures de Meineke et de Bergk sur l'identité de Platon et d'Aristyllos; c'est un texte de la *Politique* sur lequel j'aurai à revenir. Il ne reste donc que les argumentations de Morgenstern, tirées des analogies de la *République* et des *Femmes à l'assemblée*, pour établir que le philosophe est mis en cause par le poète. Si ces argumentations sont concluantes, les conjectures de Bergk et de Meineke deviennent plus que probables; sinon, elles ne sont que de pures conjectures. Or les analogies entre les deux ouvrages, il faut l'avouer, sont bien frappantes en dépit des raisonnements de Stalbaum, et ce n'est pas un communisme tel quel, mais celui de la *République*, avec les explications données par Platon, qui semble visé dans la scène où Praxagora développe ses plans révolutionnaires.

1. Un silence bien plus étonnant que celui des scholiastes d'Aristophane est celui du scholiaste de Platon. Il cite les *Telmessiens* à propos de Chéréphon qui y était traité de sycophante, et les *Heures* à propos du même qui y était appelé enfant de la nuit (p. 331, éd. Bekker), et ne fait aucune remarque sur Aristyllos qui était moqué dans l'une et l'autre comédie. Ne serait-ce pas étrange, s'il eût trouvé dans les auteurs qu'il suivait qu'Aristyllos n'était autre que Platon?

Comme Socrate hésite à exposer ses idées sur la communauté des femmes et des enfants, Praxagora croit que « ses idées sont bonnes, mais elle craint que le public attaché aux anciens usages ne veuille pas entendre parler de ses innovations. » (583-585.) Comme Socrate a besoin des exhortations pressantes de ses jeunes interlocuteurs pour hasarder ses théories, ce n'est qu'encouragée par Bléphyros et par le chœur que Praxagora émet ses vues sur le meilleur ou plutôt le seul moyen d'établir la concorde, la justice et le bonheur dans l'État. Lorsqu'elle explique les avantages qui résulteraient de la communauté des biens, et qu'en réponse aux difficultés que Bléphyros lui oppose, elle prouve qu'il n'y aura plus de procès, de prêteurs, d'emprunteurs, de voleurs ni de détrousseurs des passants, elle reproduit sous une autre forme les idées de Platon sur les vices engendrés par la propriété. Elle ne dit pas que les membres de la république, grâce au communisme, ne feront pour ainsi dire qu'un seul homme, les uns jouissant des plaisirs des autres et souffrant de leurs douleurs; mais elle déclare qu'Athènes « ne sera plus qu'une seule maison, où tout appartiendra à tous, de sorte qu'on pourra à son gré aller de l'un chez l'autre » (773-775), comme si elle traduisait en d'autres termes ces mots de Platon : « Pour nos citoyens, comme ils n'ont rien en propre, mais qu'ils possèdent tout en commun, maisons et salles à manger, ils seront toujours ensemble. » Mais c'est surtout pour ce qui concerne la communauté des femmes que les analogies deviennent frappantes et touchent parfois à l'identité. On sait les étranges et chimériques précautions [illegible]e prend le législateur de la *République* pour régler les [illegible]orts des sexes et surtout pour prévenir des unions

abominables, lorsque l'âge de la reproduction étant passé, les relations des hommes et des femmes deviennent une véritable promiscuité, c'est-à-dire lorsque les gardiens des lois « laissent aux hommes la liberté d'avoir commerce avec telle femme qu'ils jugeront à propos, hormis leurs aïeules, leurs mères, leurs sœurs, leurs filles et petites-filles ». Il craint évidemment qu'on ne l'accuse d'établir l'inceste, et ses précautions mêmes appellent le mot d'Aristophane : « Avec une pareille loi, toute la terre sera peuplée d'Œdipes. » Le poète emploie les mêmes termes que le philosophe : « *Bl.* Mais si nous vivons de la sorte, comment chacun reconnaîtra-t-il son père? — *Pr.* Les plus jeunes regarderont les plus âgés comme leurs pères. — *Bl.* Ah! comme on étranglera de bon cœur les vieillards, puisque maintenant même que l'on connaît son père, on ne se gêne guère pour lui tordre le cou... Comme on leur fera sur le nez! — *Pr.* Mais les assistants s'y opposeront. Autrefois voyait-on frapper un vieillard, on ne se mêlait pas des affaires d'autrui. Mais maintenant chacun craindra que le battu ne soit son père, et l'on empêchera les violences » (635-644). C'est exactement ce que dit Platon : « Deux puissantes barrières, le respect et la crainte, arrêteront les jeunes gens; le respect, en leur montrant un père dans celui qu'ils veulent frapper; la crainte, en leur faisant appréhender que les autres ne prennent la défense de l'offensé, ceux-ci en qualité de fils, ceux-là en qualité de pères ou de frères. »

La conclusion naturelle de ces rapprochements, c'est qu'Aristophane connaissait d'une manière ou d'une autre la *République* de Platon. Les raisons chronologiques que Stalbaum oppose à cette conséquence sont de nulle

valeur, étant tout hypothétiques. Dire d'un autre côté, comme il fait, que la comédie d'Aristophane est dirigée non contre la *République*, mais contre la laconomanie de ses contemporains, ce n'est rien dire, tant qu'on ne prouve pas qu'Aristophane, qui n'avait pas l'habitude de se battre contre des moulins ou contre des idées en l'air, avait tout à coup découvert dans la constitution de Sparte le communisme, que ni lui ni personne n'y avait encore vu. Mais s'il y a dans la législation de Lycurgue des tendances au communisme qu'un rêveur, un esprit chimérique, comme Platon, peut développer, le communisme décidé ne s'y trouve pas; et Aristote nous dit formellement qu'aucun théoricien ne l'en avait tiré jusqu'alors, et que la communauté des biens, des femmes et des enfants est une utopie propre à Platon. « Personne, écrit-il, n'a inventé cette fiction de la communauté des femmes et des enfants ni cette autre des syssities (ou repas en commun) des femmes [1]. » A côté de la *République* de Platon, il ne cite que les théoriciens à peine connus, Téléas et Hippodamos, qui se contentaient de l'égalité des biens entre les citoyens, et, s'il ne se trompe pas, cela exclut le socialisme de Protagoras, dont il ne dit mot et que Platon n'aurait fait que reproduire dans la *République*, si l'on en croyait Aristoxène, cité par Favorinus [2]. Car Aristote ne parlait pas sans connaissance de

1. Οὐδεὶς γὰρ οὔτε τὴν περὶ τὰ τέκνα κοινότητα καὶ τὰς γυναῖκας ἄλλος κεκαινοτόμηκεν, οὔτε περὶ τὰ συσσίτια τῶν γυναικῶν. (*Pol.*, II, ch. VII.)

2. Πολιτείαν Ἀριστόξενός φησι πᾶσαν σχέδον ἐν τοῖς Πρωταγόρου γεγράφθαι Ἀντιλογικοῖς. (Diog., liv. III, § 37.) — Ἣν (Πολιτείαν) καὶ εὑρίσκεσθαι σχέδον ὅλην παρὰ Πρωταγόρᾳ ἐν τοῖς Ἀντιλογικοῖς φησι Φαβωρῖνος ἐν Παντοδαπῆς ἱστορίας δευτέρῳ. (*Id.*, § 57.) Favorinus, compilateur du IIe siècle de notre ère, emprunte son dire à Aristoxène ou à quelque compilateur ayant copié Aristoxène. C'est donc un seul et unique témoignage. Or Aristoxène, qu'on fait disciple d'Aristote, était fort érudit, mais sans critique.

cause, et son autorité est d'un autre poids que celle d'Aristoxène, dont l'érudition paraît avoir été quelque peu fantastique [1]. De deux choses l'une, puisque les théories dont se raille Aristophane appartiennent en propre à Platon, ou bien Aristophane a deviné dans ses fantaisies les théories encore inédites de la *République*, ou bien il les a connues, parce qu'elles n'étaient pas inédites. La première supposition est impossible : Aristophane ne s'en prend jamais qu'à des réalités et ne se bat pas contre des nuages. Il faut donc que la *République* ait été publiée sous une forme ou sous une autre avant l'année 392, date des *Femmes à l'assemblée*. Car le communisme, surtout sous la forme si déterminée et si complète qu'il affecte dans l'œuvre du comique comme dans celle du philosophe, n'est pas un de ces lieux communs qui sont toujours et partout de mise, et qui peuvent donner lieu à des comédies à la façon de celles de Cratès ou de Phérécratès. Pour qu'il soit ridiculisé aussi nettement que dans *les Femmes à l'assemblée*, il faut qu'il se soit produit non moins nettement et que ses paradoxes aient frappé les esprits. Cette comédie est donc encore, comme toutes celles que nous connaissons d'Aristophane moins le *Ploutos*, une comédie militante et d'actualité.

Voilà ce qui fait, littérairement et au point de vue de l'histoire de la comédie, l'intérêt de la discussion précé-

1. Même en admettant que l'information d'Aristoxène ne soit pas absolument fausse, mon raisonnement subsiste. Ce n'est pas contre Protagoras, mort depuis longtemps, ni contre ses *Contradictoires* qu'est dirigée la pièce d'Aristophane. On m'accordera qu'un livre qu'Aristote ne connaissait pas, au moins sous la forme où le lisait Aristoxène, n'avait pas une grande notoriété. Il fallait donc que les embryons de communisme qu'y découvrait l'inimitié d'Aristoxène à l'égard de Platon eussent été renouvelés et développés par Platon ou tout autre, pour qu'Aristophane prît le communisme à partie.

dente. Aristophane ne combat point une utopie possible, mais une utopie réelle et qui faisait du bruit au moment où il écrit; et cette utopie, d'après un mot formel d'Aristote et les rapprochements qu'on peut faire entre l'œuvre du poète et la *République*, ne peut être que celle de Platon. De plus, comme *Aristyllos* est certainement le diminutif d'*Aristoclès*, comme cet *Aristyllos* est donné par certains grammairiens pour le fils d'Ariston, on ne peut guère douter que l'Aristyllos des *Telmessiens*, des *Heures*, des *Femmes à l'assemblée* et du *Ploutos* ne soit Aristoclès, fils d'Ariston, celui qui n'est guère connu que par son surnom de Platon dans la postérité. Je suis le premier à regretter que le poète ait si indignement traité le philosophe, mais je ne m'en étonne pas. Ces vilenies étaient dans le génie de la comédie cratino-aristophanesque [1]. Mais, à part ces infamies qu'il serait facile de biffer sans dommage pour la pièce, la comédie des *Femmes à l'assemblée* est une excellente œuvre de polémique. La parabase y manque: elle manque aussi à *Lysistrate*; *Lysistrate* en est-elle moins bien conduite et moins vive? Les chants du chœur n'ont qu'une médiocre valeur poétique; n'est-ce pas le cas de plus d'une pièce

1. Aristophane, qui, je l'ai dit, paraît avoir été assez rancunier, avait-il sur le cœur le Κωμῳδοποιός τις de l'*Apologie*, § 2? Lui, le poète illustre, nommé, comme un *quidam* quelconque, farceur et bouffon de son métier! Dans ce cas, les quatre comédies où était raillé Aristyllos seraient postérieures à 399 ou à la mort de Socrate. Cela naturellement ne fait pas difficulté pour *les Femmes à l'assemblée* ni pour le second *Ploutos*. Mais nous n'oserions l'affirmer des deux autres pièces, parce que les informations chronologiques nous manquent. Quoi qu'il en soit de ce point, les dégoûtantes insinuations d'Aristophane ne sont pas plus injurieuses que le mot de Sathon dans lequel Antisthène traduisait le nom de Platon et qui était même le titre d'un de ses ouvrages dirigé contre le fondateur de l'Académie. Σάθων, si on le rapproche de σάθη, fait supposer quelque [illegible]ce analogue à celui qu'indiquent le passage des *Eccl.*, 644-650, et celui [illegible] *Ploutos*, 295-315.

d'Aristophane qu'on tient pour excellente? Le satirique a exposé avec autant d'exactitude que d'entrain les utopies qu'il combat, et, en les exposant, il en a fait sentir le faible par les difficultés qu'élève le gros bon sens de Bléphyros et que ne dédaignera pas l'auteur de la *Politique;* mais surtout il les a plaisamment réfutées par leurs effets. La scène des deux citoyens, l'un portant son mobilier à la masse commune pour obéir à la loi, l'autre ne pensant qu'à l'éluder dans ce qui froisse ses intérêts et à en profiter dans ce qui les sert, est aussi comique que profonde dans sa simplicité. On peut être choqué de l'impudeur de celles qui mettent en action les conséquences de la communauté des femmes; elles n'en sont pas moins bien imaginées et moins probantes : le divin Platon établissait par ses chimériques réformes la promiscuité la plus effrénée et, avec la promiscuité, ce que son communisme était destiné à supprimer, la discorde, les disputes et les batteries incessantes. Le grand bouffon a raison : les appétits brutaux, déchaînés dans une société telle que le philosophe l'imagine, seraient le principe de la guerre de tous contre chacun et de chacun contre tous. La verve militante et plaisante du poète était entière. Que vient-on nous parler de sa vieillesse et de son génie décroissant[1] ?

1. Aristophane avait à peu près soixante ans quand il fit représenter *les Femmes à l'assemblée.* C'est l'âge de la plus grande fécondité poétique de Sophocle, s'il est vrai qu'il eût cinquante-trois ans lorsqu'il fit représenter *Antigone,* et qu'elle fût la 32e de ses pièces sur plus de 88 qu'il avait laissées. De même pour Euripide, *Alceste,* le plus ancien de ses drames parmi ceux qui nous sont parvenus, représenté en 438, était le 16e seulement sur plus de 75. C'est donc entre quarante-trois ans et soixante-quinze ans qu'il donna le plus grand nombre de ses pièces, c'est-à-dire au moins 59. Et que l'on remarque que les pièces de l'extrême vieillesse des deux tragiques, comme l'*Œdipe à Colone* de Sophocle, l'*Iphigénie à Aulis* et les *Bacchantes* d'Euripide, étaient parmi leurs plus parfaites. Je ne vois jusqu'à plus ample informé aucune raison de supposer qu'Aristophane ait été plus disgracié que ses deux confrères de l'autre scène.

CHAPITRE XV

COMÉDIES SOCIALES — LE PLOUTOS — ARISTOPHANE ET LES PHILOSOPHES

Du premier et du second *Ploutos*. — La pièce actuelle est-elle celle qu'Aristophane remit à la scène en 388 ou un mélange des deux éditions? — Durs jugements des modernes sur le *Ploutos*. — Fable et conduite du drame. — Scène du sycophante. — Grande scène de Pénia ou de la Pauvreté. — Pièce froide cependant, et raisons de cette froideur. — Retraite d'Aristophane. — Sa parenté comme penseur avec Euripide et Socrate; pourquoi fut-il leur ennemi? S'est-il jamais réconcilié avec Socrate et la philosophie? — Religion d'Aristophane : hypothèse de Carl Kock; fragilité de l'échafaudage sur lequel elle repose. — Contradiction nécessaire entre la religion toute politique d'Aristophane et son libertinage naturel d'esprit. — Plaisanteries antireligieuses tirées de la physique, tirées de la morale. — Qu'il a fait plus de tort aux croyances que les philosophes. — Retour sur la question de ses relations avec Socrate.

Le *Ploutos* n'appartient plus à l'Ancienne Comédie que parce qu'il a été sous sa première forme une comédie de circonstance et, sans aucun doute, une pièce plus ou moins militante. Quelque allégorique et quelque général qu'il fût pour le fond, lorsqu'il fut représenté en 408, il ne paraît pas vraisemblable qu'Aristophane ne lui ait pas donné un tour agressif et politique. Il n'y avait pas si longtemps que le grand pamphlétaire avait ridiculisé, dans son Triphalès, Alcibiade de retour et le peuple avec son héros du moment. Sans doute le premier,

comme le second *Ploutos*, était une allégorie, enveloppant cette thèse générale que, aveugle, Ploutos ou la Richesse favorise les pervers et délaisse les bons. Les pervers et les coquins ne pouvaient manquer d'être « les sacrilèges [1], les démagogues, les sycophantes et les orateurs dont l'État et le peuple n'ont qu'à se louer tant qu'ils sont pauvres, mais qui, une fois gorgés des deniers publics, prennent la justice en haine, dressent des machines contre le peuple et attaquent la démocratie » (567-570). Les bons — Aristophane n'osait pas encore le dire, comme il fera trois ans plus tard dans la parabase des *Grenouilles* — c'étaient les eupatrides et les chevaliers, ces Καλοικἀγαθοι dont l'innocence et la vertu « s'étaient laissé donner un croc-en-jambe par les artifices de Phrynichos [2] », et qui, avant peu, allaient recommencer plus criminellement leurs odieuses intrigues et, autant que possible, vendre leur patrie à Lysandre, afin d'y assurer leur domination. Aristophane avait donc joué du rural, à ce qu'il semble, dans le premier *Ploutos* comme dans *les Acharniens*, dans *la Paix*, dans *les Laboureurs*, et, aux braves et honnêtes paysans qui mouraient de faim, opposé les démagogues qui pêchaient en eau trouble pendant la guerre, et les citadins qui se laissaient prendre à leurs promesses et aux trois misérables oboles, avec lesquelles ils vivaient sans rien faire que parader sur la place publique ou devant les tribunaux. Mais tout cela est bien effacé dans le *Ploutos* actuel. A peine en reste-t-il une ombre dans les personnages de Chrémyle et de Blepsidême, les deux principaux après celui du dieu de la richesse, tous les deux labou-

1. Alcibiade, p. ex., et les viveurs de sa société.
2. Κἄ τις ἤμαρτε σφαλείς τι Φρυνίχου πλἀισμασιν (*Grenouilles*, v. 689).

reurs, « tous les deux pauvres et misérables, quoiqu'ils honorent les dieux et pratiquent la justice » (28-29), ainsi que dans le chœur, qui est resté composé de paysans, amis et voisins de Chrémyle, comme lui « actifs travailleurs qui ne mangent que de l'ail (252-255), et qui, aux fêtes de Thésée, puisent, avec de petits morceaux de pain creusés en cuillers, le ragoût que l'on servait aux pauvres » (627-628). Mais ni Chrémyle et Blepsidème, ni surtout le chœur qui est devenu aussi discret et aussi insignifiant que nos confidents de tragédie, ne laissent plus rien voir de ce qu'il y avait certainement de politique dans le premier *Ploutos*, et nous ne retrouvons l'âpreté de l'Ancienne Comédie que dans la scène du sycophante, dont la guérison du dieu aveugle a ruiné le vilain commerce; mais cette scène était aussi convenable dans la seconde forme de la pièce que dans la première, parce que le sycophante était de tous les temps, et qu'il ne paraissait pas moins odieux après la Restauration qu'avant la tyrannie des Trente. Quant aux traits plus ou moins méchants contre les démagogues et les orateurs, ils sont trop généraux et trop peu significatifs pour que l'on puisse dire qu'ils appartiennent plutôt au premier *Ploutos* qu'au second. Telle qu'elle nous est parvenue, cette pièce a perdu tout caractère d'actualité politique; elle n'est plus qu'une allégorie ou une thèse générale mise en action et dialoguée, sans rien conserver de l'Ancienne Comédie telle que l'avaient pratiquée Cratinos, Eupolis, Aristophane, en un mot tous les poètes de l'opposition, partisans de l'aristocratie et du bon vieux temps.

Ce n'est pas précisément ce que disent ceux qui font du *Ploutos* actuel un mélange du premier et du second

Ploutos. J'ignore sur quelles raisons M. Brentano appuie cette idée, déjà émise par Hemsterhuis et par d'autres érudits; mais elles sont bien peu concluantes, si elles n'ont pas plus de force que celles qui ont été données en France par les partisans de la même opinion. « On sait par le scholiaste, disent-ils, que le *Ploutos*, représenté pour la première fois en 408, fut remis à la scène en 388; il dut alors subir de profondes modifications, puisque la loi portée par les Trente, et qui ne cessa plus dès lors d'être en vigueur, bannissait toute personnalité et supprimait le rôle politique du chœur. Telle qu'elle nous est parvenue, cette comédie ne paraît être ni l'une ni l'autre des deux éditions qu'en donna l'auteur, mais une sorte de refonte, faite sans doute par quelque critique, et qui se compose de passages empruntés à l'une et à l'autre. L'absence de parabase et de nombreuses allusions à des faits postérieurs à 408 ne nous permettent pas de supposer que nous ayons entre les mains l'édition primitive, et, d'un autre côté, les vers où Aristophane attaque certains citoyens par leur nom, ne peuvent appartenir à l'édition de 388, puisque cette licence était proscrite. » J'ai déjà suffisamment montré que la prétendue loi des Trente ou au moins que sa durée après l'archontat d'Euclide est une illusion des scholiastes et des modernes qui les suivent. Je n'ai pas à revenir là-dessus. Je me contente de dire que tous les personnages de quelque valeur, stigmatisés dans le *Ploutos*, n'ont eu de notoriété dans la politique ou dans la philosophie qu'après la Restauration de 404, et qu'ils ne commencent qu'à cette date à figurer dans les comédies d'Aristophane ou de ses jeunes rivaux. Cela est constant et hors de toute discussion pour Timothée, légèrement

touché dans le *Ploutos*, et pour Platon, flétri dans cette pièce et dans *les Femmes à l'assemblée*, si on doit l'identifier avec Aristyllos. Le chassieux Néoclide, sycophante et voleur des deniers publics, qui, « tout aveugle qu'il était, y voyait plus clair que personne, lorsqu'il s'agissait de voler » 665-666, n'était nommé par Aristophane, avant *les Femmes à l'assemblée* et le *Ploutos*, que dans sa comédie des *Cigognes*, qui est vraisemblablement une de ses dernières pièces. De plus, le scholiaste fait remarquer que Philonidès, si maltraité par Platon dans son *Amphiaraos*, par Néocharès dans sa *Galatée* et par Théopompe dans ses *Aphrodisies* ou fêtes d'Aphrodite, n'a pu être désigné avec sa maîtresse Laïs dans le premier *Ploutos*; car, à peine âgée de quatorze ans, Laïs n'avait pas alors assez de notoriété pour être appelée la « Circé de Corinthe ». Quant au fripon Pamphilos et à son acolyte Aristoxène, surnommé Blévépolès ou le marchand d'aiguilles; quant au mendiant Philepsios qui gagnait sa vie à débiter des contes sur la place publique, et au riche et crasseux Patroclès, qui, par avarice, imitait l'extérieur sordide des Laconiens et ne se baignait même pas dans les bains publics, parce qu'il lui aurait fallu payer le peu d'huile nécessaire pour le bain, ce sont personnages trop obscurs et trop inconnus pour nous en occuper. Reste Agyrrhios, qui, élu stratège en 389 en remplacement de Thrasybule tué devant Lesbos, était, lors de la représentation du second *Ploutos*, à l'apogée de son crédit. Quoique le scholiaste des *Grenouilles* le fasse préposé du trésor public dès 405 ou 406, il ne paraît pourtant avoir commencé sa fortune politique qu'après la Restauration. « Lorsque vous n'aviez plus d'assemblées (c'est-à-dire sous les Trente),

lit-on dans les *Ecclésiazousai*, vous teniez Agyrrhios pour un homme de rien. Mais depuis qu'elles sont rétablies, celui qui reçoit de l'argent [1] trouve que tout est pour le mieux » (183-186). C'est depuis ce moment qu'Agyrrhios, en se laissant pousser une barbe aussi longue et épaisse que celle du flûtiste Prodromos, « ne paraît plus ce qu'il est réellement (c'est-à-dire une femme), et qu'il tient le premier rang dans l'État » (202). Évidemment, c'est toute une génération nouvelle de victimes qui paraît dans les dernières pièces d'Aristophane, et la plupart des noms propres qui sont dans le *Ploutos* actuel, au lieu de passer par interpolation de la première édition dans la seconde, ont remplacé ceux des personnes que le poète flétrissait en 408. Cela ne prouve pas, sans doute, qu'il n'y ait pas eu mélange et *contamination* des deux éditions de la pièce; mais cela supprime l'argument qui a servi de point de départ à tous les autres pour établir que nous n'avons ni le premier ni le second *Ploutos*, mais une œuvre hybride, formée de l'un et de l'autre.

Les personnalités, d'ailleurs, fussent-elles plus nombreuses et plus violentes, ne changeraient pas la nature du second *Ploutos*, qui est et demeure une thèse générale, et qui, par là, bien plus que par l'absence de la parabase et des chants du chœur [2], se sépare de toutes les autres comédies d'Aristophane. L'Ancienne Comédie, telle qu'elle nous apparaît dans ses pièces encore exis-

1. L'indemnité *ecclésiastique* ou pour assister aux assemblées, supprimée par les Trente, non rétablie d'abord par les restaurateurs de la démocratie, fut renouvelée par un décret d'Agyrrhios vers 398.

2. Il y a pourtant un *choricon* dans le *Ploutos*, et, chose qu'on ne remarque pas assez, c'est que ce choricon, selon toute probabilité, n'est pas de la pièce primitive. Je parle de la parodie partielle du dithyrambe de Philoxène intitulée *le Cyclope* ou *Galatée* (v. 290-321).

tantes et dans les débris de Cratinos, d'Hermippos, d'Eupolis et de Platon, en un mot de tous ceux qui en ont fait un instrument politique, est toujours une œuvre d'actualité. Ce n'est pas qu'elle manque de généralité dans ses conceptions; autrement, elle nous serait indifférente et même inintelligible. Mais elle a toujours une fin particulière. Il fallait miner Périclès, ou, si les traits les plus acérés venaient se briser contre son autorité et n'atteignaient pas la hauteur de son dédain, le frapper dans ses collaborateurs et ses amis; il fallait décrier et traîner dans la boue Cléon, Hyperbolos, Pisandre, Alcibiade, Cléophon, Épicrate, Agyrrhios; il fallait flétrir et discréditer l'éducation et les idées nouvelles dans la personne de ceux qui en étaient pour le moment les représentants les plus illustres, et par conséquent bafouer Euripide et Socrate. Il n'est pas jusqu'à la comédie des *Femmes à l'assemblée*, cette réfutation comique des utopies sociales de tous les temps, qui ne soit une pièce de circonstance, soit qu'Aristophane ait réellement attaqué Platon et sa *République*, soit qu'il ait deviné Platon en écoutant les chimères sociales qui commençaient à se débiter dans les entretiens de la place publique ou dans les cercles lettrés. Le *Ploutos*, au contraire, est la réfutation d'une erreur générale et anonyme; il n'a plus rien de l'ἰδέα ἰαμβική, quoiqu'il ne manque pas de personnalités, parce que ce n'est pas à ces personnalités que la comédie converge et se termine. C'est ce que démêlent mal ceux qui citent toujours les personnalités du *Ploutos* pour montrer qu'il doit être une sorte de cote mal taillée de la première et de la seconde édition. Mais, à ce compte, il faudrait faire rentrer dans le genre iambique toute la comédie

des Attiques, non seulement celle de Cratinos, mais celle de Cratès, même celle d'Antiphane, même celle de Ménandre ou de ses rivaux. Car jamais la comédie attique — Meineke [1] l'a démontré pour la Comédie Moyenne; il aurait pu le faire également pour la Comédie Nouvelle — n'a pu consentir à se passer absolument d'attaques plus ou moins piquantes contre les personnes. Le *Ploutos* n'appartient donc pas plus à la comédie agonistique, malgré des traits assez nombreux lancés contre des contemporains, que certaines pièces d'Antiphane et d'Eubule, de Philippide et d'Archédicos.

On voudrait savoir ou tout au moins entrevoir les modifications que le poète a fait subir à son œuvre pour la transformer, de pièce militante et politique qu'elle était d'abord, en pièce philosophique et parfaitement inoffensive qu'elle est maintenant. Qu'a-t-il retranché, qu'a-t-il ajouté pour combler les vides que faisaient et ces retranchements et la suppression de la partie chantée du chœur? La grande scène de Pénia, par exemple, n'est-elle pas une addition à l'œuvre primitive comme celle du Juste et de l'Injuste dans *les Nuées?* Elle semble en contradiction avec la donnée première et avec le dénouement du drame [2]. Car tandis que cette donnée est que tout est pour le plus mal dans la répartition des biens et des maux sur la terre, et que le dénouement est un changement total qui remédie à ce désordre, la conclusion de cette célèbre scène est que tout est bien dans la disposition actuelle des choses, et que la pauvreté est un des éléments et une des conditions de l'ordre uni-

1. *Hist. cr. Com. Gr.*, p. 273-277.
2. Cela ne serait pas une raison démonstrative. Nous avons vu même chose dans les *Guêpes*, qui n'ont jamais été remaniées.

versel. Malheureusement, toute supposition sur ce point et sur d'autres n'est que conjecture gratuite. Les scholiastes ne connaissaient plus sans doute le premier *Ploutos*, et si les critiques antérieurs qu'ils ont abrégés et gâtés leur fournissaient des lumières à ce sujet, ils ont passé devant sans les voir. Je ne trouve dans les scholies, assez amples pourtant, du second *Ploutos* [1], aucun renseignement de quelque valeur, aucun indice qui permette de faire la moindre supposition vraisemblable. On est donc réduit à apprécier la pièce actuelle en elle-même.

Elle n'est plus en faveur, pour ne pas dire qu'elle est en disgrâce, auprès des critiques modernes. Ils croient y saisir « de graves symptômes non seulement du changement qui avait atteint l'esprit général de la poésie comique des Grecs, mais encore de la décadence du poète, qui n'avait plus même vivacité et même vigueur [2]. « Avec cette pièce, écrit Bernhardy, le poète prit congé de la scène, et tout montre en effet d'une manière surprenante qu'il était bien à la fin de sa carrière. Il y a peu d'action, et le dessin des caractères y est presque nul : à leur place, une simple pensée fondamentale; quelques contrastes permettent de reconnaître le changement qui

1. Ce qu'il y a de singulier, c'est que dans les scholies très rares où ces compilateurs distinguent deux éditions, ils semblent considérer ce que nous avons aujourd'hui pour la première. Ainsi sur le vers 115, nous lisons : Τῆς ὀφθαλμίας ἀντὶ τοῦ τῆς πηρώσεως· Ἰδίως δὲ ὀφθαλμίαν τὴν πήρωσιν τῶν ὀφθαλμῶν φησι· διὸ καὶ ἐν τῷ δευτέρῳ μεταπεποίηται

Τῆς συμφορᾶς ταύτης σε παύσειν ἧς ἔχεις.

Même formule μεταπεποίηται καὶ τοῦτο ἐν τῷ δευτέρῳ au vers 119. Mais le scholiaste ou le copiste a oublié la correction.

2. But on the wole the play exhibits many symptoms, not only of the change wich had come over the whole spirit of Greek comic poetry, but also of the decay of the poet's vigour and vivacity. (Donaldson, *the Theatre of the Greek*, p. 217.)

s'est fait dans les choses humaines, une fois que le Dieu des richesses a recouvré la vue et qu'il distribue ses biens d'après le mérite. On s'aperçoit involontairement de la platitude de ces temps [1]. Cependant le poète a écarté avec soin la morale de la peinture des grands retours de fortune qui remplissent les dernières scènes, autant que de la dispute de la pauvreté, qui est conduite sans beaucoup de vigueur, mais toujours avec d'inoffensives plaisanteries. L'expression est claire et agréable avec une teinte d'esprit tempéré, et vers la fin on voit même briller une petite bouffée de *laune* pétulante, lorsque Hermès, réduit par le nouvel ordre de choses à chercher son pain, mendie un emploi modeste. De temps en temps le style est relevé par une légère esquisse de mœurs. La politique est éloignée, même dans la peinture d'un caractère politique, le sycophante; le chœur n'est plus que l'ombre de lui-même. C'est une réunion de voisins qui chantent quelque chose incidemment et sans rapport avec la marche du drame ou qui parlent par la bouche du coryphée. Cette chute de la partie chorique (nous ne savons pas si dans les pauses il y avait un supplément musical ou dansant) nous fait comprendre pourquoi il n'y avait plus de place que pour un fin dialogue et pour l'art du récit. C'est à cela que tiennent également l'étendue du dialogue et le manque de variété scénique. Une pièce d'une entente aussi facile se prêtait bien à servir d'introduction, plutôt que toute autre, aux œuvres d'Aristophane. Pendant

1. Si Bernhardy veut parler de platitude politique, on peut être d'accord avec lui. Mais il me paraît difficile d'accorder que le temps où parurent les discours de Lysias, la meilleure partie des œuvres de Xénophon, bon nombre de dialogues de Platon, où Isocrate, enseignant la rhétorique, préparait la grande génération des orateurs de l'époque macédonienne, fut un temps de platitude intellectuelle.

longtemps on ne jugea de son talent que d'après le *Ploutos*. Elle fut constamment lue et copiée par les Byzantins; aussi a-t-elle particulièrement souffert des interpolations [1]. »

Dans cette critique, qui n'est pas faite de main légère, il n'y a peut-être qu'un mot absolument vrai : c'est que le *Ploutos* a les qualités requises pour servir d'introduction à une étude d'Aristophane; ce qui évidemment ne serait pas, si c'était une pièce aussi fausse et aussi pauvre que le veut Bernhardy, et si elle portait si profondément la trace de la platitude des temps où elle parut. Ceux des modernes qui, sans être des savants de profession, peuvent lire à peu près couramment quelques pages de grec, entendent facilement le *Ploutos*, tandis qu'il leur faut des études préparatoires pour goûter les autres comédies d'Aristophane, parce qu'elles font trop souvent violence à leurs habitudes de pensée, et, disons-le, aussi au bon sens et aux convenances les plus élémentaires. La composition d'ailleurs, quoique la fable soit tout allégorique, est moins fantastique et plus correcte, plus conforme à notre manière de voir et de sentir : aussi, de toutes les œuvres du grand comique athénien, le *Ploutos* est-il celle que les modernes lisent d'abord avec le plus de plaisir : ce qui suppose qu'il a bien quelques qualités intrinsèques.

Disons d'abord la fable de la pièce.

L'honnête et pauvre Chrémyle, fatigué de vivre dans l'indigence, lorsque tant de coquins prospèrent, acceptant jusqu'à un certain point ce sort misérable pour lui-même parce que, vieux, il touche à sa fin, mais ne voulant

1. *Grundriss der griechischen Litteratur*, t. II, p. 584.

pas le transmettre à son fils, est allé consulter Apollon pour savoir s'il ne conviendrait pas que son fils changeât de mœurs et devînt un vaurien et un scélérat. Le dieu lui a répondu de suivre la première personne qu'il rencontrera en sortant du temple et de l'engager à le suivre chez lui. Chrémyle a rencontré un aveugle et s'est attaché à ses pas : ce qui fait le désespoir de son esclave Carion. C'est ce que nous apprenons par les doléances de l'esclave. Chemin faisant, Chrémyle interroge l'aveugle et lui demande qui il est. Celui-ci lui avoue après quelques difficultés qu'il est Ploutos. S'il est aveugle, c'est qu'il ne voulait dans sa jeunesse fréquenter que les gens de bien, et que Jupiter l'a privé de la vue, afin qu'il ne discernât plus les justes des injustes. Ah! s'il recouvrait la vue! Chrémyle lui promet de la lui rendre, pourvu qu'il s'engage à rester avec lui. Le marché est conclu; Chrémyle fait appeler ses voisins, travailleurs de la terre et pauvres comme lui, pour leur faire part de la bonne nouvelle, et le bruit se répand bien vite qu'il est devenu riche. Aussitôt son compère Blepsidême d'accourir, et d'exposer, de répéter obstinément, malgré les protestations de son ami, les soupçons que lui inspire un si brusque changement de fortune. Le crime seul peut enrichir ainsi du matin au soir. Chrémyle l'invite à s'unir à lui pour guérir la cécité de Ploutos, de ce Ploutos qui est dans sa maison et qui s'est engagé à n'honorer de sa faveur que les gens de bien, quand il pourra les connaître. Ils vont donc conduire le dieu aveugle au temple d'Esculape. Sur ces entrefaites paraît le personnage allégorique de Pénia (Pauvreté), qui leur demande ce qu'ils prétendent faire et leur démontre qu'il n'y a rien de plus insensé que de vouloir enrichir tout le monde; car tout le monde voudra

être vertueux, dès que la richesse sera le partage immanquable de la vertu [1]. Tout le monde sera donc riche; ce qui veut dire que tout le monde sera pauvre. Qui consentira en effet à labourer, à semer, à planter, à faire le commerce, à exercer les métiers et les arts utiles, dès que la pauvreté ne sera plus là pour l'aiguillonner [2]? Rien n'est plus sérieux et, à certains égards, plus profond que ce discours de Pénia. Mais Chrémyle n'en est rien moins que persuadé. Il ira avec Ploutos dormir dans le temple d'Esculape, et bientôt Carion nous apprend que Ploutos a recouvré la vue. La pièce, très bien conduite jusqu'ici, tourne, comme presque toutes celles d'Aristophane, à la comédie à tiroir. Un juste vient consacrer à Ploutos les insignes de son ancienne misère; un sycophante se plaindre d'être ruiné, parce que Ploutos voit clair et a la sottise de n'aimer que les gens de bien. Il menace de traîner devant les tribunaux Chrémyle, qui se rit de sa colère. Une vieille femme se plaint d'un jeune ami qu'elle avait et qui ne la connaît plus, parce que Ploutos est venu le visiter. Après les mortels, les dieux. Mercure menace Chrémyle au nom de Jupiter, parce qu'il n'y a plus pour les dieux ni encens ni victimes; tous les hommes sacrifient au seul Ploutos, depuis qu'il n'est plus aveugle. Mercure a faim; Mercure voudrait bien se régaler; Mercure fera ce qu'on voudra. Il sera le président des jeux consacrés à Ploutos; car il est convenable que ce dieu

1. Ceci répond à une objection du scholiaste, que Ploutos s'est engagé seulement à favoriser les gens de bien.

2. C'est une idée assez souvent exprimée par les écrivains grecs que la pauvreté est mère des arts et de la vertu. Sans exprimer précisément cette pensée, Hérodote, par le rapprochement de πενίη, d'ἀρέτη et de σοφίη, donne à entendre la même chose qu'Aristophane dans ces paroles qu'il prête à Demarate : Τῇ Ἑλλάδι πενίη μὲν αἰεί κοτε σύντροφός ἐστι· ἀρέτη δὲ [illegible]τός ἐστι ἄπο τε σοφίης κατεργασμένη καί νόμου ἰσχυροῦ (VII, ch. CII).

institue des concours de gymnastique et de musique. Un prêtre de Jupiter pousse les mêmes plaintes que Mercure et les dieux; personne ne sacrifie plus, depuis que tout le monde est riche. Chrémyle accorde les choses; le prêtre desservira le temple de Ploutos; la vieille portera modestement sur sa tête, comme une vierge, les marmites qu'on va consacrer au dieu, et, pour sa peine, elle aura son jeune galant; tout le monde sera content, excepté les gredins endurcis, comme le sycophante.

Mais la fable d'une comédie peut être ingénieuse, l'action correctement déduite, et pourtant la pièce manquer des qualités qui font vivre les œuvres comiques. Le *Ploutos* est-il dans ce cas? Il faut avoir l'esprit prévenu et bouché de considérations *a priori* pour méconnaître le génie d'Aristophane dans la dernière comédie qu'il a fait représenter en son nom. Jamais ce poète, qui, si capricieux et si fantastique qu'on le suppose, a bien quelquefois jeté les regards sur la réalité telle qu'elle s'offre encore à nous, ne s'est montré observateur plus vrai et plus fin que dans les soupçons de Blepsidême, ou dans les doléances de la vieille femme abandonnée de son jeune et doux ami, et dans les insolences du jeune homme une fois qu'il peut se passer des cadeaux et des faveurs de son tendron suranné. Mais laissons là ces scènes, qui sont de la comédie de tous les lieux et de tous les temps, et qui ne paraissent peut-être aux savants que des platitudes sans gaieté, parce qu'elles sont éternellement vraies. Prenons une scène toute grecque, tout athénienne, celle du sycophante. Berné, bafoué, conspué malgré ses plaintes et ses menaces par Chrémyle et son esclave Carion, il s'écrie d'un ton tragique :

« De tels outrages se peuvent-ils souffrir, ô Jupiter? O

Dieux, qu'il m'est cruel de me voir ainsi traité, moi, un si honnête homme, un si bon citoyen! — Toi, honnête homme! Toi, bon citoyen! — Plus que personne. — Eh bien! réponds à mes questions. — Sur quoi? — Es-tu laboureur? — Me crois-tu si fou? — Marchand? — J'en prends le titre en cas de besoin (*c'est-à-dire pour échapper au service militaire, dont les marchands qui faisaient le commerce maritime étaient exempts*). — Exerces-tu quelque métier? — Non, certes. Moi, je surveille les affaires publiques et privées. — Toi, et à quel titre? — Parce que cela me plaît » (898-908). C'est le développement de ce passage des *Oiseaux*, développement moins gai peut-être, mais non moins frappant : « Ainsi, dans la force de la jeunesse, tu fais métier de dénoncer les étrangers? — Eh bien! quoi? Je ne sais pas bêcher, moi. — Mais, par Jupiter, à ton âge, il y a des moyens honnêtes de gagner sa vie, sans toutes ces infâmes chicanes. — L'ami, je te demande des ailes et non des avis » (1430-1435). Mais continuons le dialogue de Chrémyle et du délateur. Bernhardy déclare que, dans ce personnage tout politique, le sycophante, il n'y a rien de politique. Voyons. « Tu t'introduis comme un voleur là où tu n'as aucun droit; tout le monde te déteste et tu prétends être honnête homme? — Comment, imbécile! Je n'ai pas le droit de me consacrer tout entier au service de la patrie? — Sert-on la patrie par de viles intrigues? — On la sert en veillant au maintien des lois établies, en ne permettant à personne de les violer impunément. — C'est le rôle des tribunaux; ils sont institués dans ce but. — Et qui accuse devant les juges? — Celui qui veut. — Eh bien! c'est moi qui suis l'accusateur, et ainsi toutes les affaires publiques sont de mon domaine. — Je plains

Athènes d'être en de si mauvaises mains » (909-920). C'est peut-être un peu sérieux. Mais le critique moderne qui n'a vu là rien de politique avait perdu ses besicles ou la mémoire, et j'ose dire que ce dialogue a une autre portée que le passage correspondant des *Oiseaux*. Aristophane touche à l'un des plus graves défauts de la constitution athénienne, comme de toutes les anciennes constitutions, l'absence de ministère public pour la poursuite des crimes et, par conséquent, l'obligation pour tout citoyen de déférer aux tribunaux les violateurs des lois. Mais dès lors que chaque citoyen est non seulement autorisé, mais encore encouragé, obligé par la loi à poursuivre les crimes et les attentats à l'ordre public, c'est une nécessité que naisse et pullule l'engeance des sycophantes. Aristophane voit le mal; il ne paraît pas en sentir la cause ni en soupçonner le remède, puisque, à la question : « Qui accusera devant les juges? » il n'a que cette réponse : « Celui qui veut. » Mais, dans tous les cas, ce passage du *Ploutos* est un de ceux qui ont le plus de portée politique dans tout le théâtre d'Aristophane.

Seulement Aristophane n'est pas un historien qui juge les institutions, ni un publiciste qui les discute [1]; c'est un poète comique qui les flétrit et les raille, au moins dans leurs conséquences visibles et palpables; et bientôt les considérations sérieuses font place à une de ces fantaisies burlesques, familières à son art. Pisthétaire dans *les Oiseaux* éconduit le sycophante à coups de fouet, « en

1. Aristophane se rend si peu compte du mal, quoiqu'il en sente vivement les effets, qu'il ne trouve pas d'injures assez grosses contre les synégores qui, dans certains cas, étaient chargés du rôle d'accusateurs publics. Il est vrai que c'était un palliatif insuffisant. Les synégores n'étaient que des orateurs délégués dans telle circonstance donnée pour remplir cet office public. Ils ne pouvaient avoir ce qu'on nomme l'honneur professionnel.

lui donnant, comme il dit, des ailes de Corcyre pour le faire tourner comme un sabot ». Dans *les Acharniens*, Dicæopolis le jette comme un paquet sur les épaules du Thébain, qui l'emporte pour le montrer comme un singe ou comme une bête curieuse, inconnue dans son pays. Chrémyle lui met sur le dos le manteau troué et lui cloue au front les chaussures éculées et crevassées d'un juste, qui voulait les consacrer à Ploutos pour l'avoir tiré de la misère.

« *Chr.* Et n'aimerais-tu pas mieux vivre tranquille, loin des tracas? — *Le syc.* C'est vivre en brute que de ne s'occuper de rien. — *Chr.* Ainsi tu ne changeras pas de conduite? — *Le syc.* Non... — *Chr.* Allons, vite, ôte ton manteau. — *Carion au sycophante.* Eh! l'ami, c'est à toi qu'on parle. — *Chr.* Déchausse-toi. — *Car.* Tout ceci est à ton adresse. — *Le syc.* Eh bien! qu'un de vous m'approche, s'il l'ose. — *Car.* Ce sera moi. — *Le syc.* Hé! là! là! on me dépouille de mes vêtements en plein jour. — *Car.* Voilà ce que c'est que de se mêler des affaires d'autrui et de vivre à ses dépens. — *Le sycophante à son témoin.* Tu vois ce qui se passe; je t'en prends à témoin. — *Chr.* Regarde comme il se sauve le témoin que tu avais amené. — *Le syc.* Hélas! je suis seul; ils me violentent. — *Car.* Tu cries! — *Le syc.* Ah! malheur à moi! — *Carion au Juste.* Donne-moi ce vieux manteau troué, que j'en revête le sycophante. — *Le Juste.* Non, je l'ai voué à Ploutos. — *Car.* Et où ton offrande sera-t-elle mieux placée que sur les épaules d'un coquin et d'un voleur? A Ploutos, il faut de riches manteaux. — *Le Juste.* Et ces chaussures, alors, qu'en faire? dis-le-moi. — *Car.* Je vais les lui clouer au front, comme on cloue des offrandes au tronc des oliviers » (921-943).

Et tous, le Juste, Carion, Chrémyle font leurs adieux ironiques au sycophante ainsi accoutré, mais qui n'oublie pas son métier et qui les menace de leur faire un mauvais parti, en les accusant « comme manifestement coupables de tramer la ruine de la démocratie ». Ainsi, rien ne manque de l'art aristophanesque à cette scène que des critiques méprisent par des raisons préconçues, ni la pensée politique, ni la fantaisie bouffonne dont le poète l'accompagne d'habitude. Je pourrais également citer comme spécimen de son expression si élégante et si franche la peinture que Carion fait des changements qui se sont instantanément produits dans la maison de Chrémyle par la présence du dieu. J'arrive à la scène capitale de l'œuvre, au moins quant à la force et la hauteur de la pensée. Pénia vient d'arrêter Chrémyle et Blepsidème prêts à se rendre avec Ploutos au temple d'Esculape, et il s'établit entre elle et les vieillards une de ces disputes en règle qui ne réussiraient guère sur nos théâtres, mais qui étaient toujours bien accueillies du public athénien. Elle est au *Ploutos* ce que la dispute du juste et de l'injuste est aux *Nuées*, celle d'Euripide et d'Eschyle aux *Grenouilles :* moins animée et moins grandiose que celle-ci, moins hardie et moins poétique que celle-là, elle a une portée plus générale; et avec moins d'éloquence, elle a autant de profondeur et d'élévation, au point de vue social, que dans les *Guêpes* la dispute de Philocléon et de son fils au point de vue politique. C'est la question qui avait déjà agité le cœur d'Archiloque et de Théognis, celle de l'injuste répartition des biens et des maux parmi les hommes. Elle est d'abord posée d'une manière un peu pesante; mais elle se relève bientôt. « *Chr.* Ne te semble-t-il pas que tout soit extravagance ou plutôt démence

dans le monde à voir le train dont il va? Une foule de méchants jouissent des biens qu'ils ont acquis par l'injustice, tandis que les plus honnêtes gens sont misérables, meurent de faim et passent toute leur vie avec toi (Pauvreté). — *Le chœur* [1]. Oui, si Ploutos chasse la pauvreté, ce sera le plus grand des bienfaits pour le genre humain » (500-506). Pénia, dont la cause d'ailleurs était moins mauvaise parmi les bons esprits de la Grèce que chez nous, ne se laisse point troubler de ces clameurs vulgaires, et c'est avec le plus souverain mépris qu'elle y répond. « *Pén.* Voilà deux vieillards dont il n'est pas difficile de troubler la cervelle, qui radotent de compagnie et battent à l'envi la campagne. Le beau profit pour vous, si vos vœux étaient réalisés! Que Ploutos recouvre la vue et partage également ses faveurs entre tous, nul n'exercera plus d'art, ni de métier; tout travail sera supprimé. Et qui voudra battre le fer, construire des navires, coudre, tourner, tailler le cuir, blanchir le linge, tanner, cuire de la brique ou fendre avec la charrue le sol de la terre et moissonner les dons de Cérès, s'il peut vivre dans l'oisiveté, loin de tous ces travaux. — *Chr.* Radotage que tout cela. Ces métiers, nos esclaves les exerceront. — *Pén.* Vos esclaves? Et le moyen de vous en procurer? — *Chr.* Nous en achèterons. — *Pén.* Mais d'abord qui en vendra, si chacun est riche? — *Chr.* Quelque marchand avide, venu de Thessalie, ce pays qui en fournit tant. — *Pén.* Mais il n'y aura plus un seul marchand d'esclaves, si l'on applique ton système. Quel homme

1. Brotier et Poyard mettent ces paroles dans la bouche du coryphée; Artaud et les éditions grecques les laissent à Chrémyle, et je crois que ces éditions et Artaud ont raison. Rien n'indique dans le contexte (οὐκοῦν εἶναί φημι) qu'il doive y avoir changement d'interlocuteur.

riche voudra risquer sa vie pour se livrer à ce trafic? Il te faudra donc labourer, bêcher, faire toute sorte de travaux, et ta vie sera bien plus pénible qu'elle n'est maintenant » (507-526). Chrémyle lui faisant pour toute réponse une affreuse description de la vie du pauvre : « Mais ce n'est pas ma vie que tu as décrite, répond-elle; c'est celle des mendiants que tu as attaquée. — *Chr.* Mendicité n'est-elle pas sœur de la pauvreté? — *Pén.* Oui, pour vous, qui confondez Thrasybule et Denys. Ma vie n'est ni ne sera jamais telle; le mendiant que tu viens de dépeindre n'a jamais rien; le pauvre vit avec économie, appliqué au travail, et, s'il n'a pas le superflu, il ne manque pas du nécessaire » (548-554).

A ces considérations qu'on pourrait appeler économiques et sociales, Pénia en ajoute d'autres qui devaient plus toucher les Grecs.

« *Pén.* Ce que tu ne sais pas, c'est que les hommes valent mieux d'esprit et de corps avec moi qu'avec Ploutos. Avec lui, ils sont goutteux, ventrus, gros de jambes, chargés d'un embonpoint excessif; avec moi, maigres, à la taille de guêpe et redoutables aux ennemis [1]. — *Chr.* C'est en les affamant sans doute que tu leur donne cette taille de guêpe. — *Pén.* Quant aux mœurs, je vous démontrerai qu'avec moi habite la modestie, avec Ploutos l'insolence..... Vois les orateurs

1. Platon (*Rép.*, VIII, 556 D) oppose ainsi l'homme pauvre à l'homme riche, presque dans les mêmes termes, mais dans un but différent. (Dans une expédition ou toute autre occasion dangereuse), « lorsque le riche et le pauvre viennent à s'examiner mutuellement, les riches alors n'ont aucun sujet de mépriser les pauvres; au contraire, quand un pauvre, maigre et brûlé du soleil (ἰσχνὸς, ἡλιωμένος), posté dans la mêlée à côté d'un riche élevé à l'ombre et chargé d'embonpoint (ἐσκιατροφηκότι, πολλὰς ἔχοντι σάρκας ἀλλοτρίας), le voit tout hors d'haleine et embarrassé de sa personne (ἄσθματός τε καὶ ἀπορίας μεστὸς)..... ne se dit-il pas que ces gens-là doivent leur richesse à la lâcheté des pauvres? »

dans les républiques; tant qu'ils sont pauvres, ils gardent avec le peuple et l'État les lois de la justice. Une fois enrichis des deniers publics, ils deviennent sur-le-champ injustes, conspirent contre le peuple et font la guerre à la démocratie. — *Chr.* C'est la vérité pure, quoique tu sois bien mauvaise langue. N'importe, ne te donne pas des airs de triomphe; tu n'en seras pas moins châtiée pour avoir voulu me persuader que la pauvreté vaut mieux que la richesse. — *Pén.* Tu ne peux réfuter mes arguments; aussi tu te bats les flancs et débites des sornettes. — *Chr.* Et pourquoi tous les hommes te fuient-ils? — *Pén.* Parce que je les rends meilleurs. Ainsi font les enfants. Ils fuient leurs pères, parce qu'ils leur donnent de sages conseils. Tant il est difficile de distinguer ce qui est juste! » (558-578)

Mais Chrémyle ne veut pas être persuadé, non plus que Blepsidème, non plus que la plus grande partie du genre humain. Ne sachant que répondre à l'argumentation pressante de Pénia, il clôt la discussion par ce mot digne d'être proverbial : « Quand même tu me persuaderais, tu ne me persuaderais pas [1], » qui s'applique avec une égale justesse et à ceux qui, mis au pied du mur, repoussent tout raisonnement, et à ceux qui, embarrassés par une subtile argumentation et sentant bien qu'elle est fausse, sans pouvoir démêler le sophisme qui leur enchaîne l'esprit, résistent instinctivement à l'erreur.

Ce ne sont donc pas les beautés, et même des beautés de premier ordre, qui manquent au *Ploutos*, et cependant je conviens que dans son ensemble la pièce paraît froide. J'ai déjà remarqué au sujet des *Guêpes* que ce qui fait la

1. C'est le mot par lequel Boissonnade répondait en souriant aux partisans de Wolf, dans la question homérique.

faiblesse de cette comédie, par certains côtés si spirituelle et si vive, c'est que l'idée principale n'en est pas nette et que la grande scène oratoire de Philocléon et de Bdélicléon écrase le reste au lieu de l'expliquer. Il y a ici un défaut analogue. Que veut prouver Aristophane? Que tout serait pour le mieux en ce monde, si Ploutos était clairvoyant? C'est là en effet le sujet apparent du drame et c'en est le dénouement. Mais c'est précisément le contraire de ce que dit l'argumentation de Pénia, et cette argumentation devrait être, à ce qu'il semble, l'explication de l'idée dominante de la pièce. L'action donc, à partir de la retraite de Pénia, va en sens contraire de l'idée que le poète se propose de mettre en lumière, et cette inconsistance, cette contradiction n'est pas sans contribuer à l'impression de froideur que laisse la comédie. Que l'on dise que c'est une de ces ironies familières aux Attiques, qui donnent à entendre le contraire de ce qu'ils disent, je le veux bien; mais, pour être plaisante, il faudrait qu'elle ne nous échappât point, qu'elle fût plus marquée. Or je ne trouve cette intention que dans quelques mots jetés en passant, soit lorsque Pénia, outrageusement éconduite par Chrémyle et Blepsidème, leur dit qu'ils se repentiront un jour de leur folie et qu'ils se hâteront de la rappeler, soit lorsque Carion termine son récit de la guérison de Ploutos par ces paroles contradictoires : « Moi, je ne laissais pas de remercier Esculape, qui avait si vite rendu Ploutos clairvoyant..., et plus aveugle que jamais. » Mais le drame ne nous montre rien de pareil, et la pensée en reste indécise : ce qui est le pire défaut pour une œuvre dramatique.

Il faut aller plus loin, et, dussé-je heurter certaines admirations qui sont de mode depuis Schlegel, déclarer ce que

je pense. Cette froideur tient, selon moi, à l'essence intime de la comédie aristophanesque, lorsqu'on la réduit à la partie dramatique, comme c'est le cas pour le *Ploutos*. Il entre presque toujours dans sa fable un élément allégorique, et l'allégorie est en soi quelque chose d'assez froid; elle devait l'être même pour les Grecs, qui, nourris, imprégnés de mythologie dès leur enfance, la recevant par les yeux comme par les oreilles, la respirant en quelque sorte avec l'air, étaient plus aptes que les modernes à la créer, et par conséquent à la comprendre et à la sentir. Ce fantôme ne se soutenait et ne prenait quelque consistance et un air de réalité que par des plaisanteries grasses et salées, s'adressant presque toutes à l'imagination plutôt qu'à l'esprit, que par des bouffonneries et des grossièretés burlesques, que par des personnalités plaisamment injurieuses, que par les chants et les danses du chœur. Mais les railleries du *Ploutos* sont moins amères et moins violentes que celles des autres comédies d'Aristophane; les incongruités assez rares du rôle de Carion ne suffisent pas à réchauffer l'intérêt qui se refroidit; les personnalités presque toutes ramassées dans une courte scène manquent en général de force et de piquant; les chants du chœur sont réduits à peu près à rien; il a beau crier quelque part : « D'une voix éclatante, je chanterai le fils de l'illustre Jupiter, Esculape, l'astre bienfaisant qu'adorent les hommes; » ses chants lui restent dans le gosier, tandis que ses jambes, à ce qu'il semble, demeurent immobiles.

La disparition des chants du chœur produit un autre défaut qui n'est pas une des moindres causes de la froideur du *Ploutos*. Notre esprit, même dans ses jeux, a un tel besoin d'ordre et d'unité, qu'à défaut d'une unité et

d'un ordre réels il lui faut une unité et un ordre factices et apparents. Jamais l'Ancienne Comédie ne s'est beaucoup souciée de l'enchaînement des scènes, des entrées et des sorties motivées; surtout à partir de la parabase, elle n'est plus en général qu'une série de scènes décousues et qui, reliées seulement entre elles par l'idée principale de la pièce, j'allais dire de la démonstration, sont loin de tenir les unes aux autres par une filiation naturelle et dramatique. Le chœur, toujours présent sur le théâtre, une fois qu'il y était monté, masquait par ses chants et par ses évolutions cadencées cet *hiatus* entre les scènes; la suppression des *chorica* laisse voir cette lacune toute béante. Qu'on fasse en effet sur *les Oiseaux*, par exemple, l'amputation qu'Aristophane a faite sur le premier *Ploutos*, et ce qui manque à la comédie aristophanesque, je ne dis pas du côté de l'art ni de la poésie, mais du côté du métier dramatique, ne sera pas moins sensible pour cette pièce que pour celle que nous examinons. En laissant voir le vice de composition inhérent à l'Ancienne Comédie, le *Ploutos* devait déconcerter l'esprit des spectateurs athéniens, comme il déconcerte l'esprit du lecteur; et cela n'est pas la moindre cause de l'infériorité relative de cette pièce, de l'impression de froid qu'elle produit. Car rien n'est plus froid que le manque réel ou apparent de raison.

Enfin, pour suppléer aux moyens que la suppression des chants du chœur lui retirait, Aristophane a multiplié plus que partout ailleurs les artifices, non de composition, mais de style. Le *Ploutos* nous offre des exemples de ces énumérations si chères à Rabelais [1]. Ainsi, pour démon-

1. Avec cette différence qu'elles sont plus cherchées et plus raffinées dans Aristophane que dans Rabelais, où elles sont en général sans pré-

trer au dieu de la richesse que ses dons sont les seuls dont on ne se rassasie jamais, Chrémyle et Carion lui débitent cette espèce de litanie :

« *Chr.* On se rassasie de tout, d'amour. — *Car.* De pain. — De musique. — De friandise. — D'honneur. — De gâteaux. — De combats. — De figues. — D'ambition. — De bouillie. — De grades militaires. — De lentilles. — Mais de toi l'on ne se rassasie jamais. » Un artifice analogue se remarque dans le dialogue de Chrémyle et de la vieille à qui son galant fait faux bond.

Je ne dis pas qu'en cherchant bien on n'en trouvât de pareils dans les pièces antérieures; mais nulle part ils ne sont aussi prodigués et aussi cherchés. Ce ne sont plus des plaisanteries bonnes ou mauvaises, qui jaillissent spontanément de l'esprit intarissable et de la verve débordante du poète; il les cherche; il les calcule; il les travaille avec une industrie qui sent plus le procédé que l'inspiration.

La suppression des *chorica* amène encore d'autres particularités dans le dialogue, qui est obligé de s'allonger outre mesure pour combler le vide laissé par cette suppression. On sait combien les esclaves de Plaute aiment à faire les mauvais plaisants. Ils ne peuvent rien dire sans ergoter, chicaner ou jouer sur les mots. Eh bien! ces *plautini sales* ne sont pas du fait même de Plaute. Il les avait reçus de certains poètes de la Comédie Nouvelle, lesquels en tenaient la tradition des auteurs de la Comédie Moyenne, qui en trouvaient eux-mêmes au moins cet exemple dans le *Ploutos*.

« *Carion.* Vite, vite, du vin, maîtresse; et bois toi-

tention, comme les effusions intempérantes d'un esprit et d'une langue avinés.

même, ce qui est fort de ton goût. Je t'apporte tous les bonheurs réunis. — *La maîtr.* Et où sont-ils? — Dans mes paroles, comme tu vas le voir. — Finis-en donc; allons, parle. — Écoute, je vais tout te dire des pieds à la tête. — Non (ne me jette rien) à la tête. — Pas même le bonheur qui t'arrive? — Pas même... point d'affaires[1]. »

Certes les jeux de mots, même les plus mauvais, ne manquent pas dans les autres pièces d'Aristophane; je ne sais pourtant si l'on en rencontrerait ailleurs de cette nature. Ils devaient être innombrables au contraire dans les poètes de la Comédie Nouvelle qu'imitait Plaute et que souvent il traduisait mot à mot. C'est que les rôles des esclaves et « des petites gens », comme dit Platonios, y avaient une étendue toute nouvelle. Or ces rôles commencent à prendre une assez large place dans

1. Ainsi traduit (et je ne vois pas comment on pourrait le traduire autrement), ce bout de dialogue n'a guère plus de sens que de sel. La femme de Chrémyle y semble même jouer aux propos interrompus, tant ses répliques ont peu de rapport avec les paroles de Carion. L'expression triviale « des pieds à la tête » signifiant en grec comme en français « du commencement jusqu'à la fin », on ne comprend pas très bien que l'interlocutrice réponde comme si elle craignait qu'on lui jetât quelque chose à la tête. Il est vrai que les mots Μὴ δῆτ'ἐμοιγ ἐς τὴν κεφαλὴν n'ont pas la plate précision de notre traduction; et les Grecs pouvaient mettre dans ces mots tout ce qu'ils voulaient. A propos des mots « des pieds à la tête », le scholiaste écrit : « Le sens qui se présente d'abord est du commencement jusqu'à la fin; mais il faut en sous-entendre un autre très malhonnête et digne de l'esprit licencieux et de la perversité des esclaves (vers 649). » C'est possible; mais je ne l'aperçois pas. Ces scholiastes prêtent bien des intentions obscènes à Aristophane, qui est déjà trop riche en cette matière. D'un autre côté, lorsque Carion dit : « Pas même le bonheur qui t'arrive ? » la réponse directe devrait être : « Pas même le bonheur », comme Euclion dit dans Plaute :

> Atque etiam hoc prædico tibi,
> Si bona Fortuna veniat, ne intromiseris.

Mais la maîtresse, remontant aux premiers mots qu'a prononcés Carion : τὰ πράγματα... ἐρῶ, au lieu de répondre : Μὴ μὲν οὖν τἄγαθα, dit : τὰ πράγματα (les affaires, les tracas). L'acteur sans doute devait faire une pause après Μὴ μὲν οὖν, qui laissait à entendre τἄγαθα, et alors le sel du discours consisterait dans les mots inattendus τὰ πράγματα.

deux des dernières comédies d'Aristophane, *les Grenouilles* et le *Ploutos*. Il y avait là une veine particulière de comique, qu'Aristophane a connue, mais qu'il n'a pas exploitée d'habitude, et, s'il l'a montrée à ses successeurs, il n'a fait que la montrer.

Le second *Ploutos* est en effet la seule pièce qu'il a fait représenter sous son nom, dans les conditions nouvelles que les lois ou les circonstances imposèrent à la comédie. Quant à l'*Œolosicon*, qui paraît avoir été, comme le *Ploutos*, le remaniement d'une pièce antérieure [1], et au *Cocalos*, dans lequel des critiques anciens voyaient à tort ou à raison le premier exemple de la Comédie Nouvelle, il les donna sous le nom de son fils Araros. Ce n'était point l'âge, comme le remarque Bernhardy, qui chassait le poète du théâtre. A soixante-six ans, Eschyle, Sophocle, Cratinos avaient conservé tout leur génie et même toute la vivacité et la fraîcheur de leur imagination, grâce à la culture du corps si fort en honneur chez les Grecs, et aussi, je crois, parce qu'ils avaient le bonheur d'être exempts de cet amas de connaissances qui, en chargeant l'esprit des modernes, fatiguent et usent la vie physique. Or on ne voit pas qu'Aristophane ait été plus disgracié sous ce rapport que ses illustres rivaux en poésie. Le *Ploutos*, malgré quelques défaillances que les circonstances expliquent, ne trahit en rien la décrépitude. Aristophane sentit pourtant que le terme de sa carrière était arrivé et qu'il était temps pour lui de faire place à de plus jeunes. Ses habitudes d'imagination étaient

1. Toute la question serait de savoir si le premier *Œolosicon* était dans le goût de l'Ancienne Comédie, ou si les deux éditions de cette pièce étaient postérieures à 388, c'est-à-dire à la date où certainement l'Ancienne Comédie cessa.

contrariées par la suppression des chants du chœur, et ce n'est pas après la soixantaine que l'on contracte un nouveau tour d'esprit et que l'on invente un art nouveau. Plus il avait excellé dans l'Ancienne Comédie, avec laquelle il s'était identifié, plus il devait se sentir gêné, contraint, dans une autre forme de l'art. Sa retraite ne fut donc pas, je crois, un aveu d'impuissance, mais un acte de haute raison : l'Ancienne Comédie était tuée, il n'avait plus qu'à se taire.

Nous ne pouvons prendre congé d'Aristophane sans l'apprécier comme penseur et sans marquer sa place dans le mouvement intellectuel et moral de la fin du ve siècle. Dès les premiers mots de sa biographie et dès le commencement de nos analyses, nous avons donné à entendre que cet ardent partisan du passé est imbu jusqu'aux moelles de l'esprit nouveau qui soufflait sur Athènes, et que son éducation intellectuelle est en flagrante contradiction avec les préjugés pour lesquels il n'a cessé de combattre; de sorte que ce conservateur est un révolutionnaire qui a contribué autant que personne à détruire ce qui restait des vieilles mœurs et de la religion de son pays, et que cet ennemi implacable d'Euripide et de Socrate est lui-même un philosophe ou tout au moins un esprit profondément empreint du libertinage philosophique.

Sans doute bien des choses sont permises à la comédie, qui ne paraissent pas tirer à conséquence. Ainsi le vieux Cratinos, je n'en doute pas, s'est plus d'une fois heurté, dans ses pétulances et ses incartades comiques, contre des croyances qu'il respectait sincèrement sans avoir besoin de faire violence à sa pensée. Mais Aristophane n'a point la rondeur naïve de Cratinos. Le *Ploutos, les*

Femmes à l'assemblée et *les Nuées* prouvent qu'il était au courant des discussions des philosophes, et très familier avec les habitudes d'esprit que ces discussions supposent. *Les Chevaliers* mêmes annoncent autant de force dialectique que de passion; ce n'est point l'humeur seule qui eût rencontré du premier coup tous les griefs, justes ou injustes, que depuis on a fait valoir partiellement contre le principe des constitutions démocratiques. Il y a là une pénétration et une profondeur de réflexion étrangères à la pétulante jovialité de Cratinos, et qu'aucun des comiques contemporains d'Aristophane ne paraît avoir possédées à ce degré. Ce sont ces qualités logiques qui ont fait de l'auteur des *Chevaliers* et des *Nuées* le poète par excellence de la comédie de combat; ce sont elles aussi qui peuvent seules expliquer l'extrême liberté avec laquelle il se joue des idées les plus respectables et des questions les plus sérieuses. Mais où avait-il puisé cet esprit philosophique? Cratinos l'appelle l'*euripidaristophanisant* et le vieux poète touchait juste. Sans avoir fréquenté les Prodicos et les Protagoras, Aristophane s'était pénétré, sans le savoir et sans le vouloir, de leur esprit questionneur et de leur scepticisme remuant dans l'étude assidue d'Euripide. Il prétendait ne lui dérober que le tour précis et arrondi de sa diction (στόματος στρογγύλον), et il s'était imbu de sa pensée raisonneuse, inquiète et hardie. Aussi, de tous les poètes de son temps, sans même en excepter Euripide, me paraît-il celui qui fait le mieux comprendre la nécessité de la mission philosophique de Socrate [1]. Il fut pourtant l'ennemi violent

1. Zeller, quoique son morceau sur Aristophane (3e volume de la traduction, *Introduction à la philosophie socratique*, p. 28-31) soit assez peu net dans son ensemble, n'est pas très éloigné de mon opinion.

et acharné de Socrate et d'Euripide : il n'y a pas de guerre plus inexpiable qu'entre des frères ennemis.

Rien de plus simple que cette contradiction, aux yeux de tout homme du monde ou de quiconque a un peu vécu. Mais cette chose si simple est, à ce qu'il paraît, fort difficile à comprendre pour des érudits. En voilà qui affirment une réconciliation d'Aristophane avec Socrate, du comique avec les philosophes, ou qui, revenant sur la question usée de la piété de notre poète, nous prouvent très savamment qu'il fut tour à tour croyant ou incrédule, selon les vicissitudes de la fortune d'Athènes. Peu m'importe de montrer directement ce que je veux établir ou de le faire sentir par la réfutation des opinions opposées. Par une voie ou une autre, j'espère arriver à mon but. Examinons donc les découvertes nouvelles de l'érudition.

Sur quel fondement avance-t-on qu'Aristophane s'est réconcilié avec Socrate? Uniquement sur ce qu'il a pris fantaisie à Platon de les mettre l'un et l'autre dans le *Banquet* et de les faire causer amicalement ensemble. Il semble pourtant, lorsqu'on examine attentivement les faits, que les défiances et les haines d'Aristophane, au lieu de s'affaiblir, sont allées s'exagérant contre l'inoffensif causeur, novateur et révolutionnaire à son corps défendant. En 422, un an après la première représentation des *Nuées*, il ne se contente pas de faire paraître dans *les Guêpes* Chéréphon, le fidèle de Socrate, comme témoin, c'est-à-dire comme délateur ou comme adjoint d'un sycophante; il qualifie les philosophes de vampires « étranglant ou étouffant les citoyens pendant la nuit », et il les considère comme des monstres plus dangereux que Cléon, dont il vient de faire la plus hideuse peinture. Il

ne fait aucune allusion à Socrate et à sa maudite philosophie dans *la Paix*, qui est de 421; mais c'est probablement à cette date [1] qu'il remanie *les Nuées*. Or ni le débat qu'il y ajouta entre le Juste et l'Injuste, ni le dénouement presque tragique qu'il substitua à celui de la pièce représentée en 423, ne prouvent le moindre adoucissement dans ses préventions violentes contre Socrate et ses disciples. Identifiant l'enseignement nouveau à celui de l'Injustice même, il paraît inviter ses concitoyens à se délivrer des novatenrs par le fer et par le feu. Serait-ce donc entre 419 et 416 qu'aurait eu lieu le rapprochement entre le philosophe et le poète que nous voyons dans Platon? Je crains bien que ce rapprochement et ces bons rapports n'aient jamais existé que dans la fantaisie de l'auteur des *Dialogues*. Car nous lisons dans *les Oiseaux*, qui sont de 415 : « Près du pays des Sciapodes est un marais aux bords duquel le *dégoûtant Socrate* évoque les âmes. Pisandre vint un jour pour voir soudain son âme qui l'avait planté là tout en vie; il offrit une petite victime, un chameau, lui coupa la gorge et se retira un pas en arrière à l'exemple d'Ulysse. Alors *Chéréphon*, *la chauve-souris*, vint des enfers boire le sang du chameau..... » (1553-1554). Il nous faut maintenant descendre jusqu'aux *Grenouilles*, c'est-à-dire jusqu'à l'an 405, pour trouver une mention de Socrate dans les comédies actuellement existantes d'Aristophane. L'auteur des *Grenouilles* ne se contente pas de rapprocher tacitement Euripide de Socrate, en lui prêtant cette invocation : « O Éther, qui me nourris, ô Volubilité de la langue, ô

1. Ranke dans sa *Vie d'Aristophane* fait descendre le remaniement des *Nuées* beaucoup plus bas, après *Lysistrate*, c'est-à-dire un peu après 411. Mais les faits auxquels il est fait allusion dans les *Secondes Nuées* ne nous mènent pas plus bas que 419.

Finesse, ô Flair subtil, accordez-moi d'écraser les arguments de mon adversaire » (892-895) : invocation qui rappelle le serment du philosophe : « Par la Respiration! par le Chaos! par l'Air » (*Nuées*, 627), et plus exactement encore sa profession de foi : « Tu ne reconnaîtras plus d'autres dieux que le Chaos, les Nuées et la Langue » (423-424). Mais encore, en partisan de l'éducation toute poétique des anciens, il oppose l'enseignement de Socrate à celui d'Eschyle : « Heureux l'homme qui possède une sagesse accomplie! On peut en donner beaucoup de preuves. Voyez Eschyle : grâce à la sagesse qu'il vient de déployer, il va retourner chez lui (sur la terre), au grand avantage de ses concitoyens, de ses parents et de ses amis. Gardons-nous donc d'être là assis à bavarder avec Socrate, en abandonnant les leçons des Muses et en dédaignant les sublimes accents de la Muse tragique. Passer une vie oisive à débiter de magnifiques discours et des subtilités niaises, c'est le fait d'un homme sans bon sens » (1481-1499).

Aristophane avait écrit quelque temps auparavant dans une pièce perdue, *les Tagénistes*, ces deux vers qui, sans s'adresser à Socrate même, prouvent que ses sentiments hostiles contre les philosophes et la philosophie n'avaient pas changé : « Ce qui a perdu cet homme, c'est un livre, ou Prodicos ou quelqu'un de ces diseurs de riens subtils ». Poursuivit-il de ses injures et de ses sarcasmes jusque dans la mort celui qu'il avait si violemment insulté vivant? Il n'est pas question de Socrate dans les deux comédies qui nous restent, postérieures à 399, c'est-à-dire à la condamnation qui fit entrer le sage Athénien dans la gloire. Mais il importe peu, pour savoir si les sentiments d'Aristophane ont changé à l'égard de Socrate,

qu'il le nomme ou non. Socrate est un philosophe; c'est à ce titre seul qu'il mérita la haine du poète conservateur. Pour prouver qu'Aristophane est revenu de ses préventions contre ce sage, il faudrait prouver qu'il est revenu de ses préventions contre la philosophie et les philosophes. Or s'il était vrai que l'Aristyllos, stigmatisé dans *les Femmes à l'assemblée* et dans le *Ploutos*, déjà nommé antérieurement dans *les Heures* et dans *les Telmessiens*[1], fût Aristoclès-Platon, il faudrait dire que, loin de revenir de ses préjugés antiphilosophiques, jamais le défenseur du passé ne s'est montré plus outrageux à l'égard d'un philosophe.

L'aversion d'Aristophane pour Socrate et ses pareils me paraît donc avoir été aussi vivace que sa haine pour Euripide; car elle partait du même principe. Que poursuivait-il dans Euripide? Est-ce seulement le novateur poétique? Nullement. C'est le disciple d'Anaxagore et des sophistes, le poète sentencieux et ami des discussions, qui ébranlait la tradition morale et religieuse des ancêtres. C'est exactement ce qu'il combat par l'odieux et par le ridicule dans *les Nuées*. Ceci nous conduit à une autre question.

En voyant avec quelle facilité Aristophane prodigue

1. Th. Kock range, et, je crois, avec raison, ces deux pièces parmi les dernières de l'auteur. On peut préciser davantage. Chéréphon, qu'Aristophane poursuit en toutes circonstances et qu'il traitait de voleur soit dans *les Drames ou les Centaures*, soit dans *les Drames ou Niobos*, était appelé fils de la Nuit dans *les Heures* et sycophante dans *les Telmessiens*. Or Chéréphon était encore vivant en 404 : « il s'est exilé avec vous de cette ville et il est rentré avec vous », dit, dans l'*Apologie*. Platon faisant allusion aux exils volontaires ou forcés qui marquèrent la tyrannie des Trente. Et il était mort en 399, puisque Platon dit un peu plus bas : « C'est ce que pourra certifier le frère de Chéréphon, puisque lui-même a cessé de vivre. » *Les Heures* et *les Telmessiens* ont donc été représentés entre 404 et 399.

l'accusation d'irréligion et d'athéisme, on est porté à se demander quelles étaient ses croyances et à quel titre il se faisait le défenseur des dieux : question d'ailleurs qui n'en serait pas une, si les savants ne s'étaient évertués à la brouiller. Quiconque a lu tout bonnement et sans idée préconçue *les Nuées* et *les Oiseaux* sait à quoi s'en tenir sur la foi du poète. Cet *euripidaristophanisant* était trop imbu de l'esprit de son temps fort peu révérencieux et fort peu crédule, pour croire bien sincèrement aux vieilles fables. D'un autre côté, quiconque sait ce qu'est un écrivain de parti ou un pamphlétaire politique n'a pas besoin d'une érudition profonde pour comprendre qu'Aristophane, en sa qualité de conservateur, devait défendre obstinément et par tous les moyens, *per fas et per nefas*, les antiques croyances, comme une partie de l'héritage du passé, et, par conséquent, être fatalement l'ennemi de ceux qui, volontairement ou involontairement, les ruinaient par leurs doctrines nouvelles. Aristophane était, comme on disait au XVIIe siècle, un *libertin* qui, par esprit de parti, défendait avec d'autant plus de passion la religion des aïeux, qu'il y croyait moins et qu'il s'en moquait. Ce genre de contradiction et d'hypocrisie n'a rien, je pense, qui doive étonner ni scandaliser les hommes du XIXe siècle, à moins de supposer que les Grecs n'étaient pas faits comme nous.

Il me paraît bon toutefois de dire un mot des rares trouvailles de l'érudition. Sans m'arrêter à ceux qui en sont encore à faire, comme Schlegel, d'Aristophane et des Athéniens des croyants aussi naïfs et aussi inconséquents que les auteurs et les spectateurs des *Mystères* [1], j'arrive

1. Et encore la naïveté du moyen âge ne me semble-t-elle rien moins que prouvée. J'admets facilement que la plupart des spectateurs n'enten-

et je me borne à l'hypothèse de Carl Kock dans son article « Aristophanes und die Götter des Volkslaubens »[1], reprise trop facilement, je crois, par M. Hild dans sa thèse *Aristophanes impietatis reus*. Lorsque l'on parle de la foi ou de l'impiété d'Aristophane, il faut, selon ces deux auteurs, tenir compte soigneusement des temps où parurent ses comédies. « Témoin et interprète de son temps, Aristophane a rendu fidèlement dans ses pièces, comme dans un miroir, l'image changeante d'Athènes dans les choses religieuses, comme dans tout le reste. A son entrée dans la carrière, lorsqu'il donne les prémisses de son génie, *les Détaliens* et *les Acharniens*, sous le nom de Callistrate et de Philonidès, il laisse voir la persuasion entière et absolue que, ni dans les choses religieuses, ni dans les choses politiques, il se puisse imaginer rien de supérieur ou de comparable à l'ancienne discipline des aïeux. Suivent *les Chevaliers*, *les Nuées* et *les Guêpes*, pièces qui, sous la différence du sujet et du style, partent non seulement de la même veine d'esprit, mais encore de la même appréciation de toutes choses. Dans les *Guêpes* cependant, on peut déjà surprendre des marques d'un esprit touché par le doute et même quelques traces d'une impiété décidée. L'année suivante, lorsque, à la suite de la prise de Pylos, les Athéniens se sentent enflés par leurs succès en toutes leurs entreprises, les dieux sont ouvertement attaqués dans *la Paix*. Puis, dans *les Oiseaux*, pièce qu'on dirait sortie de l'enivrement

daient pas malice aux grossièretés parfois fort compromettantes des *Mystères*. Mais je ne répondrais pas de la foi immaculée des auteurs, surtout après le *Roman du Renard* et après la seconde partie du *Roman de la Rose*. Il y a dans ce dernier roman un certain discours de dame Nature qui sent terriblement le libertinage.

1. « Aristophane et les dieux de la croyance populaire » (Jahrb. für clas. Philol. Supp. Band III, Heft I, 1857).

de la fortune [1] et de l'ambition de s'élever au-dessus de la condition humaine, l'impiété dépasse toutes les bornes et renverse la religion nationale jusque dans ses fondements. Mais à cette confiance insensée succède bientôt un désastre, et quel désastre! Ne dirait-on pas que cette Némésis, qui marche sur les pas de la faute, et dont les anciens poètes avaient chanté des exemples si éclatants, s'abat sur le peuple égaré par l'excès du bonheur et oublieux de la divinité, et que, par le coup de la défaite de Sicile, elle restaure le respect des dieux, qui avait disparu au milieu des soins de l'ambition. On peut voir dans Aristophane, excellent témoin de ce changement, la vénération religieuse rétablie ou plutôt renaissante, dans *Lysistrate* d'abord, puis dans *les Femmes aux fêtes de Cérès* [2]. Une plus large place qu'auparavant y est faite aux hymnes chantés en l'honneur des dieux, et le poète y conclut de la punition des coupables que les dieux se mêlent réellement des affaires humaines... Cependant la puissance d'Athènes presque renversée se relève; la confiance revient aux esprits abattus et avec elle le mépris des choses divines. On peut en voir la marque dans *les Grenouilles*, pièce qui forme un étrange mélange de religion et d'irrévérence. (Passons sur *les*

1. Je corrige quelque peu, sans l'effacer, l'erreur chronologique qui résulte de la suite des idées dans le texte de M. Hild. En lisant « insequenti anno, expugnato Pylo, etc., » on pourrait croire que Pylos vient d'être prise et que ce fait est postérieur aux *Chevaliers*, aux *Nuées*, etc., tandis qu'il les précède. Au moment où *la Paix* fut représentée, les Athéniens, qui venaient d'éprouver des revers coup sur coup, étaient beaucoup moins enivrés de leur fortune que lors de la représentation des *Chevaliers :* ce qui suffirait à ruiner la thèse de Kock et de M. Hild.

2. Dans *Lysistrate,* je cherche cette part plus grande faite aux chants religieux. Elle est au contraire très sensible dans *les Femmes aux fêtes de Cérès*. Mais outre que le sentiment religieux est à peu près absent de ces chants, ils sont amenés naturellement sinon par le sujet, du moins par la fête pendant laquelle le drame se passe.

Femmes à l'assemblée.) Mais que penser de l'insolente hardiesse du *Ploutos*, la dernière comédie qu'Aristophane constamment fit représenter sous son nom? Le poète ne se contente pas d'y tracer les linéaments et une ébauche de l'impiété, mais il y paraît passer avec armes et bagage dans le camp des philosophes et marche ouvertement à l'assaut de l'ancienne religion. C'est que l'art comique ne fleurit plus dans une pleine et joyeuse lumière, mais qu'il semble au milieu d'un air épais et morbide n'avoir plus qu'un souffle languissant et comme étouffé par la crainte de l'avenir [1]. En effet, le poète n'a-t-il pas vu la liberté éteinte, la brillante Athènes aux mains de l'ennemi, Socrate, dont il avait trop tard reconnu la sagesse et mérité l'amitié, tué par un jugement public que lui-même il semblait avoir préparé; les graves doctrines des philosophes remplacées par de honteuses superstitions [2]; la comédie enfin privée de ses honneurs et se voyant interdire ce qui avait fait la plus grande partie de sa gloire, la censure des affaires publiques? Quoi d'étonnant que la fortune changeant, avec toutes les conditions de la vie qui allait de mal en pis, l'esprit d'Aristophane ait cédé à la nécessité et se soit écarté de sa première voie? »

Il me paraît inutile de montrer combien toute l'histoire sur laquelle repose l'argumentation précédente est superficielle et arbitraire. Je me demande seulement si la dis-

1. Jusqu'ici c'est la confiance excessive dans la prospérité qu'on nous a montrée comme la cause de l'irréligion des Athéniens et d'Aristophane. Mais pour les années 392 et 388, où furent représentées les deux dernières comédies d'Aristophane, il fallait bien changer de note. Quoiqu'Athènes se fût un peu relevée de ses ruines, sa fortune n'était pas si brillante qu'elle pût inspirer cette confiance, orgueilleuse mère, dit-on, de l'irréligion.

2. Je ne sais si cela appartient à Kock, ou seulement à M. Hild, dont c'est une idée favorite.

tinction de ces quatre périodes (période de foi absolue depuis *les Détaliens* jusqu'aux *Guêpes*, période de dérision et d'incrédulité dans *la Paix* et *les Oiseaux*, retour à la foi, mais non sans quelque reste de scepticisme dans *Lysistrate* et *les Femmes aux fêtes de Cérès*, et enfin impiété croissante dans *les Grenouilles* et surtout dans le *Ploutos*, où elle va jusqu'au renversement de l'ancienne religion) est justifiée le moins du monde par les œuvres du poète. Un certain libertinage naturel d'esprit, et une religion toute politique, un cœur tout à la libre pensée et à la dérision et une foi de parti pris, voilà, selon moi, la contradiction que présente et que devait nécessairement présenter Aristophane depuis les débuts jusqu'à la fin de sa carrière. *Les Détaliens* n'autorisent ni n'infirment cette thèse, vu que les fragments que nous en possédons n'offrent aucune trace de religion ou d'impiété [1]. On ne doit donc les citer ni dans un sens ni dans l'autre, si l'on veut raisonner sur des principes certains. *Les Acharniens* ne sont guère plus significatifs pour l'objet que nous débattons, tant la question religieuse en est absente. La contradiction que j'ai signalée se dessine nettement dans *les Chevaliers*, quoique cette comédie, toute frémissante de passions politiques et de personnalités, laisse peu de place aux idées religieuses, de quelque nature qu'elles soient. Je n'insiste pas sur la haine et le mépris qu'Aristophane professe en toute occasion contre les devins et qu'il commence à montrer ici, quoiqu'on ne puisse dire ce que pouvait être la religion hellénique de

1. J'accorderais volontiers que le Vaurien, le Καταπύγων devait être représenté comme un impie, et le jeune homme sage, le Σώφρων, comme la piété même; que l'un attaquait et l'autre défendait la religion des ancêtres; mais il faudrait avoir cette attaque et cette défense pour savoir si cette apologie n'était pas une trahison; et il n'en reste rien.

son temps en dehors de la divination et des cérémonies. Mais cette défiance des devins et de leurs fraudes n'est pas propre à Aristophane : depuis Homère jusqu'à Sophocle et probablement jusqu'à la fin de l'hellénisme, le Grec n'a pu se passer de la divination, ni s'empêcher de mépriser et d'insulter les devins. Voici ce qui caractérise Aristophane et la plupart des hommes de son parti. Il fait gloire de combattre pour les dieux nationaux; il aime, plus peut-être comme poète que comme dévot, à chanter leurs louanges; il invoque dans un langage qui a la magnificence de Pindare ou de Sophocle, et Poseidon, « dieu des coursiers, qui se plaît à leurs hennissements et au galop retentissant de leurs pieds d'airain, dieu des galères rapides qui, chargées de soldats, fendent la mer de leur proue d'azur », et Pallas, « protectrice d'Athènes, qui règne sur la cité la plus religieuse, la plus puissante, la plus féconde en guerriers et en poètes »; et, d'un autre côté, il laisse échapper ce singulier dialogue : « *Nicias*. Ce que nous avons de mieux à faire pour le moment, c'est d'aller nous jeter aux pieds de l'image de quelque dieu. — *Démosthène*. Quelle image? Une image! Tu crois donc qu'il y a des dieux? — Sans doute. — Et qui te le prouve? — C'est qu'ils m'ont pris en grippe. Est-ce bien raisonné? — Tu m'as convaincu. » Jamais Aristophane n'a trouvé rien de plus piquant et de plus irrévérencieux contre la providence des dieux. Et qu'on le remarque, cela lui vient naturellement, lui sort spontanément de l'esprit, sans être amené ni par les nécessités du dialogue ni par le caractère des personnages. Dans *les Nuées*, cette pièce qui appartient encore à la période de foi entière et immaculée du poète, ce n'est plus un trait en passant qu'il faut citer, mais des scènes entières où s'étalent avec une com-

plaisance manifeste les doutes et les objections non seulement contre telle ou telle tradition sacrée, mais contre l'existence même des dieux. A moins de soutenir que *les Nuées*, telles que nous les possédons, n'ont presque plus rien de commun avec les *Premières Nuées*, il me paraît qu'Aristophane n'avait plus de progrès à faire dans l'impiété dès 423 et que toutes les distinctions de MM. Kock et Hild sont des fantaisies d'érudits cherchant la lumière en plein jour. Je crois donc superflu de poursuivre la revue des comédies d'Aristophane, et plus utile d'examiner de quelle manière se traduit une impiété dont il ne peut se défendre.

Il prétend, il veut très sincèrement soutenir l'antique religion qu'il ne sépare pas de l'ancienne discipline des mœurs, et sa défense, bien involontairement et par la seule force des choses, est une vraie trahison, soit qu'il s'efforce de repousser les objections tirées des progrès de la physique, soit qu'il prétende confondre celles qu'un sens moral plus réfléchi et plus difficile commençait à élever.

Pour montrer que Socrate et ses pareils étaient des impies, chez qui « les dieux étaient une monnaie qui n'avait pas cours », Aristophane reproduit burlesquement, mais avec assez de fidélité, les explications des physiciens d'Ionie; sans danger pour la foi populaire, si l'on retranchait les étranges commentaires que le poète y ajoute par la bouche de Strepsiade, ces explications n'auraient pas empêché par elles-mêmes de croire que c'est Jupiter qui pleut et qui tonne. Mais c'était une nécessité de les rendre populaires et plaisantes, et j'ai peur que les bouffonneries d'Aristophane ne soient moins innocentes que les doctrines des physiciens.

« *Socrate.* Les Nuées sont les seules divinités; tout le reste, pures fables. — *Strepsiade.* Mais, par la Terre! notre Jupiter Olympien n'est-il pas dieu? — Quel Jupiter? Es-tu fou? Il n'y a pas de Jupiter. — Que dis-tu là? Et qui fait tomber la pluie? Réponds. — Mais ce sont elles, et je le prouve. As-tu jamais vu pleuvoir sans nuages? Que Jupiter fasse donc pleuvoir par un ciel serein et sans qu'elles soient là! — Par Apollon! Voilà qui est fortement raisonné. Moi qui croyais si bien jusqu'ici que c'était Jupiter qui pissait dans un crible. Mais dis-moi, qui est-ce qui produit le tonnerre, dont j'ai si grand'peur? — Ce sont elles, en roulant les unes sur les autres. — Et comment, ô le plus audacieux des hommes? — Remplies d'eau et forcées de se mouvoir, elles sont nécessairement précipitées, toutes gorgées de pluie, des régions où elles planaient; elles se heurtent pesamment et se brisent avec un grand fracas. — Mais n'est-ce pas Jupiter qui les force à se mouvoir? — Nullement, c'est le Tourbillon aérien. — Le Tourbillon? Voilà ce que j'ignorais. Ainsi Jupiter n'existe pas et c'est le Tourbillon qui règne à sa place. Mais tu ne m'as pas appris ce qui produit le grondement du tonnerre. — Ne m'as-tu donc pas entendu? Je te dis que les nuées chargées de pluie se heurtent, et qu'étant gonflées, elles éclatent avec fracas. — Et le moyen de croire cela? — Prends-toi pour exemple. Quand, aux Panathénées, tu es bien gorgé de ragoût, tu as des tranchées, puis tout à coup ton ventre retentit d'un grondement prolongé. — Oui, par Apollon! je souffre, j'ai la colique, puis le ragoût gronde comme le tonnerre et enfin éclate avec un terrible fracas. C'est peu de chose d'abord, pappax, pappax, puis ça augmente, papapax, et quand je me satisfais, c'est le tonnerre, papapappax, comme les

nuées [1]. — Eh bien! songe au bruit que fait ton ventre qui est si petit; et l'air, qui n'a pas de limite, ne pourrait pas produire les éclats du tonnerre. De là cette similitude entre les mots *bronté* et *pordé*. — Mais la foudre, d'où vient-elle? apprends-le-moi; ce feu étincelant qui tantôt consume celui qu'il frappe, tantôt l'effleure à peine, n'est-il pas évident que c'est Jupiter qui le lance sur les parjures? — O le sot! ô le radoteur! Il sent encore l'âge de Saturne. Mais si Jupiter frappe les parjures, comment n'a-t-il pas grillé Simon, Cléonyme et Théoros? Il n'y a pourtant pas mieux en fait de parjures. Mais il frappe son propre temple et le promontoire de Sunium et les chênes élevés. Pourquoi? Un chêne n'est pas un parjure. — Je ne sais; toutefois, tu me sembles parler juste. Mais enfin qu'est-ce que la foudre? — Quand un vent sec s'élève vers les nues et s'y enferme, il les enfle comme une outre, puis, trop comprimé, il les crève, s'échappe avec violence, mugit et s'enflamme par son impétuosité même. — Oui, ma foi; c'est tout juste ce qui m'est arrivé un jour aux fêtes de Jupiter. Je faisais cuire pour ma famille un ventre de truie que j'avais oublié de fendre. Il s'enfla et, éclatant tout à coup, me débonda dans les yeux et me brûla le visage. » Il faut l'avouer, ce Jupiter qui en sa qualité de Ζεὺς ὕης, ὑέτιος, pisse dans un crible; cette

1. S'il était démontré que le *Cyclope* d'Euripide était la quatrième pièce de la tétralogie dont l'*Hippolyte* faisait partie et s'il avait par conséquent été joué en 428, Aristophane aurait emprunté cette grossière explication à Euripide. Mais la date de 428 pour le *Cyclope* n'est qu'une supposition fondée sur de trop légères raisons. Quoi qu'il en soit, l'explication d'Aristophane a de grands rapports avec ce passage du drame satyrique : « ...Quand il répand à flots la pluie sur la terre, me tenant à l'abri dans cet antre bien fermé, dévorant un jeune veau rôti ou quelque autre bête, bien étendu et le ventre en l'air, après avoir bu par-dessus ces mets une amphore de lait, j'ébranle mes couvertures (de mes vents), pour lutter de tapage avec le tonnerre de Jupiter. » (*Cyclope*, 323-328.)

foudre dont les grondements sont comparés à ceux d'un ventre trop rempli et les jets terribles aux fusées d'un boudin qui éclate sur le feu; ce dieu tonnant qui, au lieu de frapper les coupables, égare ses coups sur les montagnes, les hauts arbres ou même ses propres temples, ce sont là des plaisanteries, au moins imprudentes, qui n'atteignent pas moins la divinité qu'elles n'atteignaient les philosophes, et qui dénotent dans le poète plus de liberté sceptique que de révérence et d'esprit religieux.

Il faut dire davantage. J'ai supposé jusqu'ici (et c'est l'opinion courante) qu'Aristophane ne fait que répéter les attaques des physiciens contre les dieux populaires. Mais c'est une hypothèse que rien ne justifie. A part Xénophane, qui attaque expressément les vieilles traditions anthropomorphistes, mais en se plaçant à un tout autre point de vue que les physiciens, on ne voit pas de philosophe qui ait tiré des principes de son système physique les conséquences athées que nous lisons dans *les Nuées;* c'est Aristophane qui les invente; c'est lui qui, devançant Épicure et Lucrèce [1], s'étonne que Jupiter pluvieux et tonnant ne puisse pleuvoir et tonner par un temps serein, qu'il perde ses coups à frapper des arbres

1. Cur etiam loca sola petunt frustraque laborant (Di)?
In terrasque patris cur telum perpetiuntur
Optundi? cur ipse sinit neque parcit in hostis?
Denique cur nunquam cœlo jacit undique puro
Jupiter in terras fulmen sonitusque profundit?....
In mare qua porro mittit ratione? quid undas
Arguit et liquidam molem camposque natantes?....
Postremo cur sancta deum delubra suasque
Discutit infesto præclaras fulmine sedes
Et bene facta Deum frangit simulacra suisque
Demit imaginibus violento volnere honorem?
Altaque cur plerumque petit loca, plurimaque
Montibus in summis vestigia cernimus ignis?
(Lucr., VI, v. 396-421.)

ou la mer ou le cap de Sunium, au lieu de frapper Théoros et autres parjures, qu'il ait même la folle fantaisie de foudroyer ses propres temples. On ne trouve rien de pareil dans les fragments des philosophes antésocratiques. C'est donc à l'esprit philosophique d'Aristophane qu'il faut laisser ces dangereuses objections contre la providence des dieux, sinon contre leur existence : « Plaisanteries inoffensives, dit un éditeur, que le détrônement de Jupiter et que la divinité du Tourbillon », c'est-à-dire la substitution de causes naturelles à l'explication théologique. Lucrèce ne les trouvait pas si innocentes, lorsqu'il les reprenait avec sa gravité et sa véhémence habituelles. Elles sont, en effet, terribles contre les religions naturalistes et en général contre toutes les religions populaires, qui voient la main de la divinité toujours présente dans les phénomènes naturels. Et c'est le partisan obstiné des traditions antiques qui paraît avoir inventé ces arguments pour le fond comme pour la forme.

Et cependant ils ne sont rien au prix des objections roulant sur les contrariétés de la morale et des traditions divines. Lorsque Aristophane fait dire à l'Injuste que la Justice n'existe pas chez les dieux, puisque Jupiter a enchaîné son père [1], ou qu'il envoie les jeunes débauchés à l'école de Jupiter amoureux et corrupteur de nos femmes, il ruine bien plus sûrement la foi traditionnelle dans l'esprit de ses auditeurs que lorsqu'il explique burlesquement, avec force commentaires bouffons, les théories hasardées des physiciens. Quelle légèreté et quelle étourderie dans le défenseur des vieilles mœurs et des dieux que ce joli passage des *Oiseaux!* « (La ville bâtie),

1. Platon s'est ressouvenu de cela lorsqu'il met aux prises Socrate et le prêtre Euthiphron, qui accuse lui-même son père d'un crime capital.

vous réclamez l'empire à Jupiter. S'il n'est pas de cet avis-là, s'il refuse et ne s'avoue pas de suite vaincu, vous lui déclarez la guerre sainte et faites défense aux dieux de traverser désormais votre domaine pour aller comme autrefois caresser les Alcmène, les Alopée, les Sémélé; s'ils essayent de passer, vous apposez les scellés sur leur verge sacrée, afin qu'ils ne puissent plus faire les galants avec elles. » Je sais bien qu'Aristophane ne prend à son compte ni les impiétés des *Nuées* ni celles des *Oiseaux*, pas plus que celles des *Grenouilles* et du *Ploutos*. Mais c'est précisément pour cela que je m'étonne qu'il les ait fait débiter sur le théâtre. En défendant les dieux, il leur fait des blessures bien plus profondes que celles de leurs ennemis déclarés. Distinguer des époques et le faire tantôt croyant, tantôt incrédule, et même ennemi de l'antique foi, c'est absolument méconnaître, selon moi, son caractère et son génie. Il a toute sa vie prétendu défendre les dieux nationaux, et, toute sa vie, il les a bafoués. Le libertinage lui jaillissait spontanément de l'esprit. C'est dans la première des pièces qui nous restent de lui, *les Acharniens*, qu'on lit cette invocation parfaitement conforme aux hardiesses impies des *Nuées* et des *Oiseaux* : « O Phalès, compagnon des orgies de Bacchus, coureur de nuit, dieu de l'adultère, amant des jeunes garçons, voilà six ans que je n'ai pu t'invoquer. Avec quelle joie je reviens dans mon bourg, grâce à la trêve que j'ai conclue, délivré des soucis, des combats et des Lamachos! Combien il est plus agréable, ô Phalès, Phalès, de surpendre la jolie bûcheronne Thratta, l'esclave de Strimodore, volant du bois sur le mont Phallée, de la saisir à bras-le-corps, de la jeter à terre et de la posséder! O Phalès, Phalès, si tu veux boire et t'enivrer avec moi, demain à l'aurore

nous dévorerons quelque bon plat, et je suspendrai mon bouclier au-dessus de l'âtre fumant » (263-279). Évidemment, malgré son aversion pour la philosophie et pour les novateurs, Aristophane avait trop d'esprit et le sens moral déjà trop aiguisé pour donner sérieusement de la divinité à ce coureur de nuit, friand d'adultères et d'infamies, qui n'avait pas moins d'appétit pour les jeunes garçons que pour les femmes mariées ; et sa foi, quelque effort qu'il fît, ne pouvait être beaucoup plus profonde à l'égard de Jupiter et des autres Olympiens, qui n'avaient rien de ce côté à envier à Phalès. Lui aussi il avait compris comme Socrate « qu'un Dieu qui fait des actions dont rougiraient les hommes n'est pas un dieu ». Il était donc foncièrement incrédule, et il l'avait toujours été, aussi bien dans *les Chevaliers* et dans *les Acharniens* que dans *les Nuées*, *les Oiseaux* ou le *Ploutos*. Seulement cette incrédulité perçait plus ou moins, selon que le sujet l'invitait plus ou moins à s'y livrer, sous prétexte ici de rendre Socrate odieux et ridicule, là d'exciter la méfiance contre les projets tyranniques du sacrilège Alcibiade [1], ailleurs de railler la sottise des hommes qui, dans leur passion de l'argent, accusent follement le gouvernement de Jupiter, si injuste et si déraisonnable en apparence dans la distribution des richesses. Que s'il rit de ces vieux fantoches auxquels ne croyaient plus les esprits cultivés, et s'il leur porte les coups les plus sensibles en répétant contre eux les objections de la conscience, il n'entend pas moins les conserver, parce qu'ils font partie de la tradition. Pouvait-on d'ailleurs trouver sires moins

1. Si ce n'est point là l'intention des impiétés qu'on relève dans *les Oiseaux* et dans le *Ploutos*, j'avoue n'y rien comprendre.

gênants pour la liberté du poète comique et pour les petites faiblesses de l'homme?

Aristophane devait donc être l'ennemi implacable de Socrate. Non qu'il eût contre lui le moindre grief personnel. A peine peut-on dire qu'il était impatienté de l'ascendant que ce va-nu-pieds prenait sur la jeunesse la plus distinguée d'Athènes, et qu'il pressentait peut-être, lui qui n'eut réellement d'autre culte que celui des Muses, que les « bavardages » de ce songe-creux, en aidant au perfectionnement de la prose, seraient un jour mortels à la poésie. Mais Socrate était un sophiste, et par suite un faiseur d'orateurs et de démagogues; on ne pouvait trop le haïr à ce titre. Aristophane l'attaqua donc avec fureur pour les mêmes raisons qu'il bafoua Cléon, Hyperbolos, Cléophon, Démostrate-Bouzygès, Gorgias, Prodicos, en un mot, tous les orateurs populaires et tous les professeurs d'éloquence. Mais il varie ses accusations selon qu'il prend à partie des démagogues ou des sophistes; aux premiers, il reproche leur charlatanisme religieux, aux seconds leur athéisme. Les démagogues abusaient des oracles pour mener le peuple à leur gré. Le défenseur de la religion n'a pas assez de plaisanteries contre les devins et les chresmologues [1]. Il répète complaisamment, pour écraser les professeurs de sagesse, toutes les objections, tirées de la physique ou de la morale, que les philosophes faisaient ou étaient censés faire contre les croyances traditionnelles, sans s'inquiéter si les traits dirigés contre les novateurs qu'il combattait ne perçaient pas plus sûrement les dieux qu'il prétendait défendre. Guerre d'autant plus

1. Explicateurs d'oracles.

furieuse et plus implacable qu'elle est toute politique sous une apparence religieuse. Aristophane ne pouvait donc pas plus revenir sur le compte de Socrate et des philosophes que sur celui de Cléon, d'Hyperbolos et des autres chefs populaires. Peu importe que les armes qu'il emploie tournent contre sa propre cause, pourvu qu'elles blessent ses adversaires. Car il est l'homme d'un parti vaincu sans retour [1] ou, ce qui est pis encore, d'une coterie qui a plus de passion et de rancune que de conviction et d'espoir. Aussi, pour démontrer qu'Aristophane a pu, je ne dis pas devenir l'ami de Socrate et de Platon, comme on l'avance, mais se repentir des *Nuées* et se radoucir à l'égard des philosophes, il faudrait démontrer qu'il a fait peau neuve complètement en se défaisant de ses préjugés aristocratiques. Non, jamais le passé ne pardonne aux hommes qui creusent sa fosse et qui l'enterrent, et ce qui exaspère le plus ses partisans, c'est qu'ils sentent bien que la meilleure partie d'eux-mêmes est avec leurs adversaires et travaille en dépit de leurs intentions à leur propre défaite.

1. Rien ne le prouve mieux que le succès éphémère des Quatre-Cents et des Trente.

CHAPITRE XVI

CONTEMPORAINS D'ARISTOPHANE

Retour sur les deux courants distincts de l'Ancienne Comédie; questions secondaires qui se rattachent à cette question principale. — Lysippe, Aristomène, Callias, Aristonyme, Leucon, Métagène, Aristagoras, Amipsias. — Platon, sa vie, son caractère; âpreté de sa comédie; persistance de ses passions politiques. — Comment y a-t-il relativement tant de pièces littéraires ou mythologiques dans son théâtre? — L'*Hyperbolos*, le *Pisandre*, le *Cléophon* : manque de gaieté, de fantaisie, d'invention. — Que la mythologie avait de l'imagination pour les poètes qui n'en avaient pas. — Comédies d'intrigue et de mœurs au sein des comédies mythiques : le *Phaon*, l'*Europe*, le *Jupiter maltraité*. — Explication générale du nombre considérable des pièces mythiques et littéraires dans Aristophane comme dans les autres comiques. — Abus que font les critiques de la présence ou de l'absence réelle ou présumée de la parabase.

On s'est parfois étonné de la fécondité du théâtre tragique d'Athènes au ve siècle; je ne sais vraiment s'il ne faudrait pas admirer davantage la fécondité de son théâtre comique. Si chaque poète semble moins productif, parce que la comédie, créant elle-même la plupart de ses sujets, demandait une plus grande dépense d'invention [1]; si les Cratinos, les Eupolis et les Aristophane

1. Il y avait aussi une cause extrinsèque de cette moindre fécondité. Chaque poète comique ne pouvait présenter au concours qu'un seul drame, tandis que les poètes tragiques en devaient présenter quatre, trois tragédies et un drame satyrique. Or, comme il n'y avait de représentations que celles de l'État, qui avaient lieu deux fois par an, on comprend que cette différence en quelque sorte légale des deux genres dramatiques ait pu influer sur leur plus ou moins de fécondité.

ne comptaient pas leurs pièces par centaine, comme les Eschyle, les Sophocle et les Euripide, le nombre des auteurs comiques paraît avoir au moins égalé celui des tragiques — nous retrouvons en effet dans les grammairiens les noms d'une quarantaine de devanciers et de contemporains d'Aristophane — et s'ils n'étaient pas tous des poètes de premier ordre, peut-être offraient-ils moins de médiocrités et de non-valeurs que leurs confrères de l'autre scène.

Nous avons déjà parcouru les débris des devanciers d'Aristophane et ceux des poètes qui, en étant réellement ses contemporains, comme Eupolis, Phrynichos et Phérécratès, avaient paru au théâtre quelque temps avant ses débuts. Il nous reste à faire le même travail d'investigation patiente et quelque peu fastidieuse pour ses rivaux de même âge ou un peu plus jeunes que lui. C'est la misère de l'étude de l'antiquité que d'avoir sans cesse à remuer et à interroger des ruines au lieu de contempler des œuvres dans leur intégrité. Aussi nous est-il fort difficile de suivre les transformations, les progrès ou même simplement les variétés de l'art. Et cette difficulté croît avec l'insuffisance des documents, pour les comiques qu'il nous reste à mentionner. Nous pouvions encore entrevoir quelque chose de l'œuvre de Cratinos, d'Eupolis et de Phérécratès. Mais, à part Platon, les autres dont j'aurai à parler ne présentent plus qu'une physionomie indistincte : tant les fragments qui nous en restent sont ou peu nombreux ou insignifiants au point de vue dramatique. Aussi bien est-ce moins pour eux-mêmes que nous les étudierons qu'en vue de certaines questions générales concernant le théâtre comique d'Athènes.

En parlant de Cratès et de Phérécratès, nous avons

indiqué qu'il y avait deux courants très distincts dans la comédie attique de cette époque, et que l'Ancienne Comédie, prise dans son ensemble, devait être moins différente, au moins quant aux sujets traités, de la comédie dorienne ou sicilienne, qu'on ne croirait d'abord. Cette indication semble confirmée par les titres d'un grand nombre de pièces des comiques plus jeunes qu'Aristophane. Mais n'y aurait-il pas là une apparence trompeuse? Et les pièces que nous attribuons à l'Ancienne Comédie n'appartiendraient-elles pas à la Moyenne? Postérieures à la tyrannie des Trente, n'auraient-elles pas été privées originairement des chants du chœur et de la parabase, ces parties distinctives de la comédie aristophanesque? Par conséquent, n'est-ce pas à tort que l'on range Théopompe, par exemple, Strattis, Sannyrion, Philyllios, etc., parmi les émules d'Aristophane, d'Eupolis et de Cratinos

Atque alii quorum comœdia prisca virorum est?

Et n'est-ce pas avec eux, et non avec Antiphane, qu'il faut faire commencer cet âge de la comédie attique, que des critiques de l'antiquité ont nommée la Moyenne Comédie? Heureusement Aristophane est là pour nous guider dans ces ténèbres. On peut être assuré que les poètes comiques qu'il nomme et dont il se moque, et les contemporains de ces poètes appartiennent au même âge et à la même forme de l'art que lui. Que s'ils nous paraissent par leurs sujets habituels sortir du caractère de l'Ancienne Comédie, c'est que, frappés surtout des personnalités violentes et des tendances politiques de la comédie athénienne au ve siècle, nous sommes trop portés

à oublier que Cratès écrivait à côté de Cratinos, Phérécratès à côté d'Aristophane et d'Eupolis, et qu'au lieu de satires personnelles, Phérécratès et Cratès s'attachèrent comme Épicharme à des satires générales, dans lesquelles (et c'est par là qu'ils se séparent de lui) pouvaient se glisser et en effet se glissaient des personnalités ou des allusions plus ou moins piquantes aux faits du moment. D'ailleurs tous les poètes que nous allons citer, comme ceux que nous avons étudiés jusqu'ici, tantôt se rapprochent, tantôt s'écartent de la comédie sicilienne par leurs sujets et par leur manière de les traiter, selon les caprices de leur imagination et de leur humeur, et sans doute aussi selon les circonstances qui les portaient à se jeter dans la mêlée des passions politiques ou à s'en tenir momentanément à l'écart.

A cette question, qui me paraît dominer toutes les autres dans l'histoire de la comédie attique, se rattachent deux questions secondaires : 1° est-on autorisé par les faits à supposer qu'il y eut, entre 416 et 405, des moments où les libertés de l'Ancienne Comédie furent réellement gênées et opprimées par la loi ou par les événements? 2° de 405 à 388, y eut-il des modifications sensibles, je ne dis pas dans l'esprit, mais dans la constitution et la forme de la comédie? Platon, je l'espère, nous aidera à éclairer la première de ces questions; ce qu'on peut entrevoir des cadets d'Aristophane, lorsque l'on compare leurs fragments soit avec ceux de Platon, soit avec *les Femmes à l'assemblée* et avec les débris des autres pièces d'Aristophane, nous permettra de répondre à la seconde.

Parmi les vrais contemporains d'Aristophane, je veux dire parmi ceux qui furent ses rivaux dès le début de sa carrière, il y en a (et c'est le plus grand nombre) qu'il

suffit de nommer en courant. Lysippe, le plus ancien de tous, s'il est vrai qu'il remporta le prix en 432 [1], n'est plus qu'un nom pour nous [2]. Aristomène faisait jouer ses *Porteurs de bois* en même temps qu'Aristophane ses *Chevaliers*, et nous le retrouvons en concurrence avec le grand comique en 408 ou en 388, où il opposa, on ne sait avec quel succès, une comédie d'*Admète* au *Ploutos*. Nous n'avons de Callias que des titres de comédies avec une quinzaine de vers complets, mais sans suite; et tout ce que nous savons d'Aristonyme, c'est que, dans une pièce portant le titre bizarre de *Soleil gelé*, il appliquait à Aristophane la locution proverbiale sur les gens nés le quatrième du mois, jour néfaste qui les condamnait à travailler pour autrui, comme si Aristophane eût donné toutes ses œuvres sous le nom de Philonide ou de Callistrate [3]. Leucon, le même, je crois, que Lycis ou Lycos, assez dédaigneusement traité dans *les Grenouilles*, n'a d'autres titres à la notoriété que d'avoir vu ses *Ambassadeurs* admis à concourir avec le *Proagon* et *les Guêpes* en 422, et ses *Phratères* (frères, hommes de la même fratrie) avec *la Paix* d'Aristophane et *les Flatteurs* d'Eupolis en 421. Métagène et Aristagoras eurent la bonne fortune l'un ou

1. Temporis quo vixerit certissimum indicium præbet didascalia marmorea ab Oderico edita lin. 6 ἐπὶ Ἀντιοχίδου..... ὑσιππος ἐνίκα μεν..... πον Καταχήναις. Vicit igitur fabula Καταχῆναι inscripta Ol. 86, 2. (Meineke, *Hist. cr.*, p. 206.)

2. Il faut retenir ces trois vers de Lysippe, qui répondent dans l'antiquité au proverbe des Espagnols sur Séville et des Italiens sur Naples :

Si tu n'as point visité Athènes, tu es une souche;
Si tu l'as visitée et que tu n'en aies pas été charmé, tu es un âne;
Si elle t'a charmé et que tu l'aies quittée, tu es un âne bâté.

3. Meineke, que je suis en le rapprochant d'Amipsias, qui usait du même proverbe à l'égard d'Aristophane, semble indiquer qu'il fut dès le commencement, comme Amipsias, parmi les rivaux du grand comique. Cela n'est rien moins qu'établi.

l'autre de fournir à la langue un mot proverbial (*Mammacuthos*, second titre de la comédie des *Auræ ou Brises*) pour désigner les niais [1]. Je serais tenté de passer aussi rapidement sur Amipsias. Mais je dois rappeler qu'il l'emporta sur *les Nuées* d'Aristophane par son *Connos* et sur *les Oiseaux* par ses *Comastes*. C'est ce qui doit peut-être nous mettre en garde contre les critiques sévères du grand comique au commencement des *Grenouilles*. Lorsqu'il met Amipsias avec Phrynichos et je ne sais quel Lycis au rang de ces poètes qui donnent des nausées à Bacchus, ne se ressouvient-il pas de l'échec qui semble lui être resté le plus sur le cœur, de celui des *Nuées?* Or, si Cratinos eut le premier prix avec *la Bouteille*, Amipsias eut le second avec le *Connos* et Aristophane n'obtint avec *les Nuées* que l'accessit. Cela lui dut être d'autant plus sensible que le *Connos* et *les Nuées* avaient quelque rapport par le sujet. La pièce d'Amipsias était dirigée en apparence contre Connos, maître de musique de Socrate, et en réalité contre le philosophe et l'éducation nouvelle. Aussi le chœur était-il composé de penseurs ou de rêveurs (ὁ τῶν φροντιστῶν χορός), c'est-à-dire des sophistes ou philosophes du temps, puisqu'un scholiaste remarque que Protagoras n'en faisait point partie. Socrate, sans être le principal personnage, y était pris à partie et paraissait sur la scène. Mais les plaisanteries d'Amipsias étaient fort anodines, comparées aux atroces

1. « Autrefois (c'est-à-dire avant d'avoir été formés par Euripide), les spectateurs étaient là, assis bouche béante, comme des Mammacuthos et des Mélétidès » (*Grenouilles*, vers 990). — Meineke suppose que Métagène écrivit d'abord *les Brises*, qui n'eurent point de succès, et que cette comédie fut ensuite refaite par Aristagoras sous le titre de *Mammacuthos* : supposition qui peut être vraie, mais qui n'est point nécessaire. L'attribution d'une comédie à deux poètes est assez fréquente : cela prouve simplement qu'on était mal sûr de l'auteur véritable.

insinuations d'Eupolis et d'Aristophane, si elles ressemblaient toutes à ce bout de dialogue : « *A*. Socrate, le meilleur entre un petit nombre d'hommes, mais le plus vain dans le grand nombre [1], toi aussi tu viens parmi nous. Oh! tu es du moins un homme fort et patient. Plût aux dieux que tu eusses un bon manteau (et des chaussures)! — *B*. Mais ceci ne fait tort qu'aux cordonniers. Et pourtant, sous cet accoutrement misérable, il a eu le cœur de ne jamais faire sa cour à personne [2]. »

Le plus remarquable de tous les rivaux d'Aristophane après Eupolis fut, à ce qu'il semble, Platon le Comique. Né à Athènes, contemporain d'Aristophane, d'Eupolis, de Phrynichos et de Phérécratès, il fit représenter sa première pièce dans la 88e olympiade, vers 427 ou 428, comme le dit Cyrille dans la *Réfutation de Julien*, et non dans la 80e (460 av. J.-C.), comme le veulent Eusèbe et le Syncelle. Il débuta donc au théâtre la même année qu'Aristophane, et, si nous l'en croyons, il aurait devancé l'auteur des *Chevaliers* dans ses attaques contre Cléon. « C'est moi qui le premier levai contre Cléon l'étendard de la guerre », disait-il dans son Περιάλγης ou Homme chagrin :

Ὃς πρῶτα μὲν Κλέωνι πόλεμον ἠράμην.

1. Je traduis mal, et je ne sais s'il est possible de rendre la charmante ironie de ces mots :

Ἀνδρῶν βέλτιστ' ὀλίγων, πολλῶν δὲ ματαιότατε,

ce qui donne à entendre que Socrate est le meilleur entre les philosophes qui ne forment qu'une petite bande (ὀλίγων), mais qu'il est le plus vain ou le plus fou de ceux qui n'appartiennent pas à une coterie et qui se contentent d'être hommes et d'avoir le sens commun (πολλῶν).

2. J'adopte la distribution du dialogue de Kock. Celle de Both, qui ne donne à *B*. que les mots « mais ceci ne fait tort qu'aux cordonniers », et qui rend le reste à *A*., me parait impossible. Car *A*. se moque de Socrate, et l'on ne peut voir une moquerie dans la phrase : « Et pourtant... »; si l'on n'accordait pas à *B*. tout ce qui est dit depuis « mais ceci », il faudrait supposer un troisième interlocuteur.

Sa vie, comme celle d'Aristophane, se prolongea assez pour voir périr l'Ancienne Comédie. C'est ce qui a trompé l'Anonyme et Andronicos, lesquels le font le principal poète de la Comédie Moyenne.

Les anciens estimaient le talent poétique de Platon, auquel ils attribuaient pour caractère distinctif la netteté et l'éclat (λαμπρὸν χαρακτῆρα). Il paraît cependant que, travaillé par l'indigence et même par la faim, il vendit quelques-unes de ses comédies à d'autres, par exemple, celle qui était intitulée Συμμαχία ou l'Alliance de guerre, à Cantharos, et celle qui avait pour titre *les Laconiens ou les Poètes*, à je ne sais quel inconnu, désigné vaguement dans Harpocration par les mots ὁ τοὺς Πλάτωνος Λάκωνας γράψας [1]. Il faisait allusion lui-même à ce fait et à sa cause dans la comédie de *Pisandre*, si nous en croyons Pausanias, extrait par Suidas et par Eustathe. « En composant des comédies et en les donnant à d'autres, j'imite les Arcadiens, forcé par la pauvreté [2] », c'est-à-dire, d'après l'interprétation d'Arsénios, « je fais comme les Arcadiens, qui, braves comme ils sont, n'ont jamais remporté de victoires pour eux-mêmes, mais en ont gagné à beaucoup d'autres (en qualité de soldats mercenaires) ».

Dion Chrysostome lui reproche un esprit chagrin et médisant [3] : à tort, selon Meineke, « puisqu'il n'atta-

1. Dans tous les cas, l'expression d'Harpocration est inexacte. C'est celle qu'on emploie lorsque l'on doute de l'authenticité d'une œuvre. Or, les anciens ne paraissent pas avoir douté de la paternité de Platon au sujet des *Laconiens*.

2. Ἀρκάδας μιμούμενος· ταύτῃ (τῇ παροιμίᾳ) κέχρηται Πλάτων ἐν Πεισάνδρῳ ἐπὶ τῶν ἄλλοις ταλαιπωρούντων· μαχιμώτατοι γὰρ ὄντες αὐτοὶ μὲν οὐδέποτε ἰδίαν νίκην ἐνίκησαν, ἄλλοις δὲ αἴτιοι νίκης πολλοῖς ἐγένοντο. Καὶ ὁ Πλάτων οὖν διὰ τὸ τὰς κωμῳδίας αὐτὸς ποιῶν ἄλλοις παρέχειν διὰ πενίαν, Ἀρκάδας μιμεῖσθαι ἔφη. (Violetum, éd. Walz, p. 76.)

3. *Orat.*, XXXIII.

quait, dit ce critique, que les vices de son siècle corrompu et que des démagogues ou orateurs pervers, Cléon, Hyperbolos, Pisandre, Cléophon, et le poète dithyrambique Cinésias, vaurien de la pire espèce, tandis qu'il rappelait avec regret et non sans enthousiasme les grands citoyens du temps passé, par exemple Thémistocle ». Soit; mais cela ne détruit pas l'assertion de Dion Chrysostome. C'est la prétention de tous les poètes comiques ou satiriques de n'avoir de haine que pour le mal et pour les méchants. Mais ils mettent plus ou moins d'amertume et de virulence dans leurs censures, selon qu'ils sont d'une humeur plus ou moins chagrine et atrabilaire. Nous avons trop peu de citations textuelles et significatives de Platon pour affirmer qu'il était plus âpre et plus violent que ses confrères en médisance. Mais il est de tous les comiques celui qui se plaisait le plus à traîner sur la scène les hommes politiques, non pas seulement en jetant çà et là leurs noms accompagnés de quelque grosse injure, mais en les y faisant paraître en personne, sous un masque qui représentait et caricaturait leur visage.

Cléon est le seul homme politique qui soit, je ne dis pas flétri, mais mis en scène dans le théâtre d'Aristophane [1]. Hyperbolos, Pisandre, Cléophon, pour ne citer que les principaux démagogues flagellés par lui, ne sont nommés qu'en passant. Il y avait de Platon un *Cléophon*, un *Pisandre*, un *Hyperbolos*. Ce dernier personnage

1. Ajoutons Lamachos dans *les Acharniens*. Car Clisthène, qui parait deux fois, mais incidemment, dans *les Acharniens* et dans *les Thesmophoriazousai*, ne compte pas. Quant à Albiciade, j'accorde qu'il faisait le sujet du Triphalès. Mais il pouvait être si bien déguisé sous ce personnage de l'ordre des divinités phalliques, comme Orthanès, Priape, etc., qu'il pouvait ne point se reconnaître.

même, si les conjectures de Bergk sont vraies, paraissait encore dans la *Symmachie*, ainsi que Nicias ou Phæax et Alcibiade. Mais cela n'est qu'une conjecture; ce qui est certain, c'est que Platon avait mis en scène Épicrate et Phormisios dans *les Ambassadeurs*. Nous ignorons s'il avait fait paraître des contemporains dans *les Sophistes* ou *Gens habiles* et dans les Σκευαὶ ou Appareil scénique, comédies philosophiques et littéraires [1], quoiqu'il ne ménageât guère dans l'une Xénoclès, Bacchylide d'Opunte, ni les orateurs Dracontidès et Apolexis, et dans l'autre les méchants poètes tragiques Morsimos, Sthélénos et Mélanthios. Mais il avait représenté en personne Sthélénos, grand pillard des œuvres d'autrui, dans *les Laconiens ou les Poètes*, comme le prouvent ces deux vers : « (Que faire) quand j'ai besoin d'un grand mot carré par la base? — Applique-toi au commerce de celui-ci (*d'Eschyle sans doute*) et tu soulèveras les rochers [2]. » Je le répète, Platon ne prodiguait peut-être pas les personnalités plus qu'Aristophane ou

1. Il était bien question des sophistes proprement dits dans *les Sophistes*, mais le mot conservait encore dans cette pièce toute son extension. Il y a plus d'artistes et de poètes cités dans les fragments que des sophistes. Un seul même de ces fragments nous ramène à ces derniers : « Prométhée, c'est pour l'homme sa propre intelligence »; ce qui fait penser au mythe de Prométhée tel que Platon l'expose dans le *Protagoras*, en l'empruntant sans doute à un ouvrage du sophiste de ce nom. — Le titre Σκευαὶ, qui signifie proprement « appareil théâtral, costume », semble ici signifier ce que nous nommons *répétitions* : c'est du moins à cette idée que se rapportent les deux principaux fragments. Dans le premier, on voit des acteurs se disputant sur le mérite de leurs poètes favoris : « Touche seulement Morsimos du bout du doigt, et aussitôt je foulerai aux pieds ton Sthélénos », et l'autre est une critique des chœurs et des choristes : « Si quelqu'un dansait bien, c'était un vrai spectacle; aujourd'hui ils ne bougent pas, mais ils hurlent debout et immobiles comme frappés de la foudre. » Les plaintes contre Archinos, Agyrrhios (ou tout autre), qui avaient rogné le salaire des poètes, rentraient dans le même ordre d'idées.

2. Je suis le texte de Meineke. Je ne comprends pas celui de Kock.

qu'Eupolis et les autres; mais il est de tous les comiques celui qui a traîné sur la scène le plus de personnes vivantes et surtout d'hommes politiques. Cela confirme assez le mot de Dion Chrysostome sur son humeur chagrine et acerbe.

Sur les 29 pièces dont nous avons les titres, 16 sont de violentes satires politiques ou littéraires, car celles qui peuvent sembler être des pièces de mœurs étaient des pièces politiques. Le Περιάλγης ou l'Homme chagrin était une virulente satire où je ne sais quel personnage à l'esprit mécontent et hargneux plaignait amèrement le malheur de la république, mise à deux doigts de sa ruine par le luxe et par les détestables pratiques des Morychos, des Glaucêtès, des Léagoras et des Midias; et ce n'est pas sans vraisemblance que Cobet y rapporte ce fragment que j'ai déjà cité et que je rappelle : « S'il vient à mourir quelque orateur pervers, il en naît deux à la place. Car nous n'avons point dans la ville d'Iolaos qui brûlera les têtes des orateurs (comme celles de l'hydre). Tu es un infâme [1]; donc tu seras orateur. » *Les Fêtes*, une des comédies les plus célèbres de notre poète, étaient une vigoureuse sortie contre la manie des Athéniens de se ruiner en fêtes et en sacrifices somptueux, comme l'indique ce fragment : « Vous ne devriez sacrifier que le porc, disait je ne sais quel dieu aux Athéniens, car sa chair est excellente et il ne nous revient à nous autres que ses soies, ses excréments et ses cris. » Je ne doute pas que *les Femmes revenant des*

1. L'infamie marquée par le mot κεκολλόπευκας est assez expliquée par cette note d'Eustathe : κόλλοπα καλοῦσι τὸν περιτρέχοντα καὶ ἑταιροῦντα (on appelle Kollops celui qui rôde de côté et d'autre et fait le métier d'hétaire).

sacrifices et l'*Adonis* ne fussent des pièces dans un goût analogue, dirigées la première contre les superstitions des femmes, et la seconde contre l'introduction des divinités étrangères. Le Παιδάριον (*petit enfant* ou plutôt *petit esclave*) devait rentrer dans le genre des comédies politiques; car les premiers vers de la parabase, qui nous ont été conservés, indiquent toute autre chose qu'une pièce de mœurs [1].

Même les comédies qui ont un titre mythologique, comme *Amphiaraos*, *Dédale*, *Laios*, *Jupiter maltraité* (est-ce par hasard à cette comédie que fait allusion le Xanthias des *Grenouilles*, lorsqu'il jure plaisamment par Jupiter fouetté [2]?), laissaient percer la mauvaise humeur du poète contre les choses et les hommes de son temps. Quel rapport y avait-il entre Amphiaraos et le démagogue voleur Pamphilos, entre Laios et Léagros ou Philonidès? Nous lisons cependant dans l'unique fragment de l'*Amphiaraos* : « (Tu as raison) par Jupiter, si tu dis que Pamphilos pille les fonds publics et qu'il joue par-dessus le marché le rôle de sycophante, » et dans un des deux fragments du *Laios* : « Ne vois-tu pas comme Léagros, fils de l'énorme Glaucon, aussi bête qu'un coucou, se promène stupidement sur la place

1. Du fait que le Παιδάριον avait une parabase, Meineke conclut que cette comédie n'a pu être représentée sous l'archonte Philoclès (Ol. 97, 1). Je ne conteste pas qu'elle ait été une des pièces de la première partie de la carrière de Platon; mais il me faudrait d'autres raisons pour l'affirmer. Cette question particulière se rattache à la question plus générale, sur laquelle j'aurai à revenir, du plus ou moins de liberté des poètes, selon les époques. — Le premier des deux vers cités est incomplet. Meineke et Bergk remplissent cette lacune par les mots ὑπὸ τοῦδ', en entendant τοῦδε, d'Aristophane, je ne sais sur quelle donnée; Frisch par ὑφ'ὑμῶν, Cobet par κρατερῶς.

2. Ὁμοστιγίας, comme ὁμόδουλος, partageant les coups de fouet que reçoit Xanthias comme s'il était son *conservus*, esclave comme lui. (Gr., vers 756.)

publique, avec sa tête de concombre et ses jambes de laitue? Ne vois-tu pas que la mère de Philonidès de Mélite a engendré un âne dans la personne de ce fils et qu'elle ne s'en est pas plus mal portée pour cela [1]? »

Il est regrettable qu'il nous soit resté si peu de chose de la comédie intitulée Σύρφαξ. Meineke suppose que Platon y avait tourné en ridicule des petites gens qui, réunis dans un même lieu, y bavardaient de leurs petites affaires et s'y chamaillaient. Je crois que la pièce avait plus de portée et que Platon y avait déversé tout ce qu'il avait de bile aristocratique sur la démocratie. Je traduirais donc simplement le mot σύρφαξ par la canaille : le terme grec est même plus méprisant; il signifie *lie*, *excrément*, *immondice* de la population. Aristophane appelait crûment dans *les Guêpes* le peuple ou la majorité du peuple d'Athènes κολοσυρτὸς Ἀθηναίων (la tourbe des Athéniens). Platon, qui n'était pourtant ni riche ni chevalier, loin de pouvoir faire remonter sa race, comme son homonyme, à Solon et à Codros [2], osait non seulement le gratifier d'une qualification encore moins gracieuse, mais le mettre en scène pour le vilipender. Vu le caractère chagrin et atrabilaire du personnage, tel me paraît être le sujet de son œuvre; et je ne doute pas que Platon y ait introduit non seulement la vile multitude dans toute sa bêtise et sa laideur, mais encore quelques-uns des chefs qui la menaient en abusant de son ignorance et de ses appétits. Téléas, duquel Platon disait, selon le scholiaste des

1. Meineke suppose que c'est Laios qui cite ces exemples à Jocaste pour la consoler et la réconforter au sujet de quelque oracle ridicule.
2. Voy. Diog. Laer., l. III, au début.

Oiseaux : « Il a une chose dans la pensée et une autre sur la langue,

Νοεῖ μὲν ἕτερ', ἡ γλῶττα δ'ἕτερα φθέγγεται, »

était sans doute un de ces meneurs et flagorneurs populaires. Malheureusement ce que nous voyons de lui dans *les Oiseaux* d'Aristophane et dans le scholiaste ne nous permet de rien affirmer à ce sujet, et ma supposition à propos de Σύρφαξ n'est qu'une supposition sans preuves à l'appui comme celle de Meineke. La pièce peut-être la moins maussade de Platon était celle qui avait pour titre *le Poète.* L'auteur y représentait un poète solitaire, en proie à l'indigence et à la faim, logeant dans une petite chambre, sous les toits, où il se livre à son art non sans le réconfort d'une coupe qui, n'étant ni d'or ni d'argent, mais de grossière argile, n'en peut pas moins contenir un vin généreux. C'est tout ce qu'il est possible de tirer des trois bribes qui nous restent de cette comédie : « Voyez cette petite chambre, tout en haut, sous les toits..... J'y passe toute l'année seul, sans rien qui flatte mon palais, sans bonnes tripes, sans gâteau, sans parfums. » Un autre personnage, sans doute, disait : « Je m'étonne et je me demande si c'est une coupe d'argile ou un livre qu'il tient à la main. » Il n'est pas trop téméraire de supposer que le poète se mettait lui-même en scène dans ce drame. Y avait-il représenté sa gueuserie avec la même verve que Cratinos sa passion pour la dive bouteille? Nous ne saurions le dire. Mais nous pouvons être assurés qu'il n'oubliait pas ses âcretés satiriques; que, s'il y mentionnait Sébinos, comme l'indique le scho-

liaste des *Grenouilles*, ce n'était pas précisément pour le flatter, et que, s'il y parlait des réchauds des cuisiniers (λάσανα), il houspillait sans doute en passant ceux qui usent et abusent des bons plats qu'on y fait chauffer [1]. Il devait crier là comme dans son *Périalgès :* « O divin Morychos, tu étais bien heureux jadis, et Glaucétès la barbue, et Léagoras, vous tous qui menez joyeuse vie sans penser à rien! »

Plus âpre que tous ses contemporains et ses rivaux, Platon fut aussi le plus opiniâtre des poètes de l'Ancienne Comédie. C'est lui qui resta le plus longtemps sur la brèche, et nous verrons qu'il continua la lutte contre les conducteurs du peuple, lorsqu'Aristophane paraît avoir définitivement désarmé, et lorsqu'on suppose que l'Ancienne Comédie avait perdu toutes ses libertés et surtout celle de médire insolemment des hommes publics et du gouvernement.

Et cependant son théâtre contient plus de pièces littéraires ou mythologiques que celui d'Aristophane ou de tout autre comique contemporain [2]. Aurait-il donc, lui aussi, éprouvé l'espèce de défaillance politique qu'Ot. Müller signale dans Aristophane après la désastreuse issue de l'expédition de Sicile? Mais des trois comédies qui ont pour titre des noms de meneurs de peuple, deux sont certainement postérieures à cette expédition. Si

1. A moins que λάσανα ne signifie chaise percée : ce qui amènerait encore l'idée de gloutons qui avaient besoin d'avoir recours à cet ustensile.

2. Sur 28 poèmes comiques que les anciens attribuent à Platon, 4 roulaient sur des sujets littéraires : *Les Laconiens ou les Poètes; le Poète; les Costumes de théâtre, les Sophistes*, et 10 sur des sujets mythiques : *Adonis, Dédale, Europe, Jupiter maltraité, Io, Laïos, Ménélas, les Fourmis* (s'il s'agissait ici de la légende d'Æaque), *la Longue nuit, les Cardeuses ou les Cercopes, Phaon.*

l'*Hyperbolos* doit être placé en 420 ou 419, le *Pisandre* est, selon toute vraisemblance, de 412 ou 411, de l'année même où Aristophane disait par la bouche de Lysistrate : « C'est pour voler que Pisandre et les autres ambitieux à l'affût des places soulèvent toujours quelque trouble nouveau. » Jusqu'alors Pisandre n'était qu'un vaurien comme beaucoup d'autres, dont les poètes comiques [1] pouvaient railler la gourmandise, l'énorme corpulence et la lâcheté, mais qui n'avait pas encore assez de surface et d'ampleur politique pour fournir matière à une comédie [2]. Au contraire, après l'enquête dont il s'était fait charger en 415 dans l'affaire des Hermès, après son archontat en 414, lorsqu'il se donnait plus en vue et intriguait plus que jamais, dans le dessein de tromper le peuple qu'il trahissait en faveur des conspirations de l'oligarchie, il pouvait paraître un personnage assez considérable pour mériter, non plus quelques brocards lancés en passant, mais une attaque sérieuse et à fond. Il n'y a pas de doute possible sur la date du *Cléophon*, qui fut joué en 405 avec *les Grenouilles* d'Aristophane et *les Muses* de Phrynichos [3]. On ne peut donc

1. Eupolis dans *les Réfractaires ou Androgynes*, frag. 1, dans le *Maricas*, f. 7. — Phrynichos dans le *Monotrope*, f. 2. — Aristophane dans *les Babyloniens*, f. 50, dans *la Paix*, vers 395, dans *les Oiseaux*, vers 1556.

2. Aussi il me paraît impossible d'admettre que Platon ait fait représenter son *Pisandre* en 425, comme le veut Cobet, ou en 422, comme le dit Meineke. Les fragments de cette comédie ne présentent rien qui puisse aider à en fixer la date. Meineke se fonde sur cette donnée qu'en 423 Pisandre avait montré une telle lâcheté que Xénophon dans son *Banquet*, dont la scène est placée à cette date, en rappelle le souvenir longtemps après. Mais cela ne lui constituait pas plus de titres à l'honneur de donner son nom à une comédie, qu'à Cléonyme si souvent bafoué par Aristophane et sans doute par d'autres. Il fallait faire un personnage considérable dans la république pour avoir cet honneur peu envié. Je me range donc à l'opinion de Kock.

3. Πρῶτος ἦν (Ἀρ.)· δεύτερος Φρύνιχος Μούσαις· Πλάτων τρίτος Κλεοφῶντι (1re hypothesis des *Grenouilles*).

supposer que les événements aient dompté les chagrins et les colères politiques de Platon, et s'il a sacrifié plus que personne dans ses comédies au goût pour les sujets mythiques et à la critique littéraire, il faut en chercher l'explication ailleurs. J'inclinerais volontiers à la trouver dans le tour d'esprit de Platon; malheureusement c'est pour moi plus une impression qu'une appréciation raisonnée, car les preuves sont bien insuffisantes, pour ne pas dire qu'elles font complètement défaut.

Voyons pourtant : examinons ce qui reste de ses trois pamphlets contre *Hyperbolos*, *Pisandre* et *Cléophon*.

Il est à peu près impossible de deviner la fiction sur laquelle reposait chacune de ces comédies. A peine en peut-on entrevoir quelques scènes. On lisait dans l'*Hyperbolos*, peut-être dans le prologue ou l'exposition, ce dialogue entre un esclave et son maître, lequel venait d'être nommé sénateur surnuméraire; mais, pour qu'on en saisisse facilement le sens, disons d'abord qu'après avoir tiré au sort les sénateurs et les archontes, on tirait encore au sort des sénateurs surnuméraires ou subrogés en même nombre, lesquels devaient remplacer les premiers nommés, en cas qu'ils fussent trouvés indignes lors de la dokimasie ou vérification des titres et des droits, ou qu'ils vinssent à mourir. Cela entendu, notre fragment de scène n'a plus rien d'obscur.

« *A*. Tu es heureux, maître. — *B*. Qu'y a-t-il? — *A*. Tu as presque été nommé sénateur; en n'étant pas nommé, tu as cependant été nommé : tu m'entends. — *B*. Que veux-tu dire avec ton « tu m'entends »? — *A*. C'est que tu as été subrogé à un homme pervers et étranger, qui n'a rien d'un homme libre (et par conséquent tu peux profiter de la vérification des pouvoirs pour le faire éconduire).

— *B*. Va-t'en à la malheure!... Je vais vous dire la chose, c'est que je suis, citoyens, le sénateur surnuméraire d'Hyperbolos. »

Eupolis dans son *Maricas* faisait avouer à Hyperbolos qu'en fait d'études libérales, il connaissait tout juste ses lettres. « *Maricas* (*Eupolidis*) *qui est Hyperbolus*, dit Quintilien, *nihil se ex musicis scire nisi litteras profitetur.* » C'est exactement ce que dit le charcutier dans les *Chevaliers*. Platon va plus loin et pour prouver à la fois l'ignorance de son personnage et la naissance étrangère qu'on lui reprochait à tort ou à raison :

« Il ne savait même pas parler attique, ô chères Parques, fait-il dire à je ne sais qui, probablement au sénateur dont il vient d'être question. Mais s'il avait à dire διῃτώμην, il prononçait ἐδιαιτώμην; ὀλίγον, il disait ὀλίον [1]. »

Mais tout cela ne nous dit rien de la conduite de la pièce. A quelles épreuves, à quelles luttes le poète avait-il exposé ce pervers (πονηρὸς), cet étranger (ξένος), ce Lydien, comme il l'appelait quelque part? Ces beaux vers, qui seraient mieux à leur place dans un dialogue du philosophe Platon ou dans quelque traité stoïcien que dans une comédie : « Tout le fruit qu'Hyperbolos a recueilli de

1. Meineke part des imparfaits ἠττίκιζεν, ἔφασκεν, ἔλεγεν pour conclure que la pièce fut jouée après le bannissement ou l'ostracisme d'Hyperbolos. Mais ces imparfaits s'expliquent très bien, comme le remarque Kock après Cobet, si l'on suppose qu'ils étaient mis dans la bouche d'un personnage racontant ce qui s'était passé au sénat lors de la dokimasie. C'est donc sans raison que Meineke rapporte à l'*Hyperbolos* ces vers de Platon sur l'ostracisme de ce démagogue : « Il a la fortune que méritait sa conduite, mais qui n'était pas faite pour sa personne et pour ses stigmates (d'esclave) : car ce n'est pas pour de telles espèces que l'ostracisme a été inventé. » Kock veut remplacer τῶν τρόπων par τῶν προτέρων, ce qui ne formerait, à mon gré, aucun sens. Quoi qu'il en dise, on entend très bien la différence entre la conduite ou les mœurs du démagogue et sa personne servile, comme sa naissance. Disons en passant que Bothe, dans l'édit. Didot, n'a rien entendu aux deux premiers vers.

cette abondance de biens, c'est d'être très misérable », ne sont pas pour nous éclairer sur la composition de la fable.

Nous voyons encore moins clair dans la constitution dramatique du *Pisandre*. Que nous importe que Platon s'y moquât d'Évathle et d'un Pisandre le tortu, différent de celui qui faisait le sujet principal de son drame comique? Il appelait ironiquement son héros « le poussin de Mars »; mais le mettait-il aux prises avec quelque danger ridicule où, « équipé de plume et de bourre de matelas », il pût montrer sa vaillance dans tout son éclat? Il en faisait le roi des gloutons: « Non, disait quelqu'un du gros Pisandre d'Acharné, il n'y a personne de plus goinfre que lui »; et l'on pourrait croire qu'il mettait en action à la fois sa bêtise et sa gloutonnerie dans une scène dont il ne nous reste que deux vers:

« *A*. T'est-il arrivé, comme ce n'est pas rare, après avoir mangé quelque petit mets, de te sentir indisposé et d'en garder du dégoût?— *B*. Oui, l'an passé, pour avoir mangé un homard vivant [1]. »

Si tels étaient les légers mets qu'il avalait, comme des huîtres, des moules ou toute autre espèce de coquillages, pour s'ouvrir l'appétit, qu'on juge de sa capacité digestive! Et s'il plaçait le homard parmi les ὀψάρια, qu'on juge de sa sottise! Mais ces plaisanteries pouvaient satisfaire l'esprit médisant du poète; elles ne nous apprennent rien sur la fable de la comédie. On suppose enfin, chose plus importante, qu'il y avait une scène entre Pisandre et Antiphon, où s'étalait effrontément l'avarice des deux hommes :

1. J'ajoute vivant au texte, parce que l'ὀψάριον se composait de substances vivantes. Ὀψάριον δὲ τῶν μὲν ζώντων λέγομεν. (Athénée D, 385 D.)

« Nous aurions peine à vivre à Byzance, où la monnaie dont on fait usage est d'airain. »

Ce qu'il leur fallait à piller, c'était de la monnaie en bon or attique : car ils étaient aussi avides l'un que l'autre. Il est donc très probable que Platon avait donné dans sa comédie un rôle à Antiphon; et cette supposition acquiert d'autant plus de probabilité, qu'on rapproche davantage la représentation du *Pisandre* de la date de 411, où se fit la tentative oligarchique des Quatre-Cents. C'était le moment, en effet, où Antiphon, ce chafouin politique qui vivait ordinairement à l'écart et dans l'ombre, dut sortir de sa retraite et se donner un mouvement inaccoutumé, pour faire réussir le complot, dont il était l'âme et dont Pisandre fut le meneur ostensible. En apprenant leurs allées et venues, leurs conciliabules dont il transpirait toujours quelque chose, quelque secret qu'ils y missent, Platon, sans soupçonner ce qu'ils tramaient, pouvait supposer qu'ils ne méditaient rien de bon, et être tenté de les rapprocher dans une comédie, comme ils se rapprochaient dans la réalité. Mais ce n'est là qu'une supposition très probable, et les textes de Plutarque et d'Eudocie qu'on cite à l'appui ne décident rien [1]. Car ils peuvent signifier ou que l'avare Antiphon a eu un rôle dans le drame, ou que son nom

1. Voici d'abord le texte d'Eudocie dans son *Violier*, p. 59 : « La comédie attaque Antiphon, comme éloquent dans la plaidoirie et comme vendant à grand prix ses discours composés au détriment de la justice. Καθάπτεται δὲ ἡ κωμῳδία τοῦ Ἀντιφῶντος, ὡς δεινοῦ τὰ δικανικὰ καὶ λόγους κατὰ τοῦ δικαίου συγκειμένους ἀποδιδομένου πολλῶν χρημάτων. » Le texte de Plutarque paraît plus formel (*Biog. des dix orateurs*, p. 833 C) : « Antiphon est joué pour son amour de l'argent par Platon dans le *Pisandre*. Κεκωμῴδηται δὲ εἰς φιλαργυρίαν ὑπὸ Πλάτωνος ἐν Πεισάνδρῳ. » Le mot κεκωμῴδηται peut sembler décisif. Il n'en est rien. C'est l'éternelle équivoque de ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν que les législateurs entendaient dans le double sens de railler nominativement et de mettre en scène une personne en la nommant, et que les comiques ne voulurent jamais entendre que dans ce dernier sens.

y était prononcé et accompagné de l'accusation de cupidité.

On pourrait encore supposer qu'il y avait dans le *Pisandre* quelque rôle de femme en lisant ces vers, dont la rudesse devance celle de Caton dans le discours sur la loi Oppia :

« Car la femme, si on la tient continuellement matée, est la meilleure de toutes les possessions; mais si on lui lâche la bride, elle devient quelque chose d'insolent et d'ingouvernable. »

Le personnage qui prononçait cette grave maxime, que ce fût Pisandre, Antiphon ou tout autre, ne la débitait pas en l'air; il faisait allusion sans doute à ses misères conjugales ou à celles de son interlocuteur : ce n'est pas toutefois une raison suffisante pour supposer que l'on voyait sur la scène quelque femme impérieuse, indocile et insolente.

Tout cela est singulièrement décousu, et il faut y ajouter beaucoup pour entrevoir l'ombre d'une action. L'examen des fragments du *Cléophon* aboutit à des résultats à peu près aussi négatifs.

L'accusation qui revient le plus souvent contre les démagogues sous la plume des comiques, c'est qu'ils avaient usurpé les droits de citoyen, qu'ils n'étaient que des étrangers, des barbares, même d'anciens esclaves échappés, on ne nous dit pas comment, à la puissance de leurs maîtres ou bien aux travaux forcés qu'ils devaient à l'État; et il fallait bien qu'il y eût, en effet, quelque désordre dans l'état civil ou dans l'admission de tel ou tel sur les registres des dêmes et des phratries, puisqu'une des premières lois portées après la restauration de la démocratie raya du nombre des citoyens et rejeta

dans la classe des *nothi* tous ceux qui n'étaient pas nés de deux parents athéniens. C'est ainsi que Cléophon devient, dans la pièce de Platon, un esclave thrace, encore tout marqué des coups de lanière qui lui avaient déchiré les épaules. L'auteur ne se contentait pas comme Aristophane de le représenter poétiquement comme un désastreux bavard « sur les lèvres duquel frémit horriblement une hirondelle de Thrace, perchée sur un arbre barbare, répétant les accords plaintifs du rossignol, et non sans raison, puisque, les suffrages fussent-ils partagés, il fallait qu'il périt [1] ». Pour mieux faire sentir sa naissance étrangère ou barbare, il avait traîné sa mère sur la scène, à l'exemple d'Eupolis et d'Hermippe, qui avaient ainsi traité la mère d'Hyperbolos, l'un dans son *Maricas*, l'autre dans ses *Marchandes de pain;* et il faisait débiter à cette femme force barbarismes et solécismes dans les dialogues qu'elle avait avec son fils [2]. Et pour en finir avec ce rôle qui paraît avoir occupé une certaine place dans la pièce, comme Eupolis avait exposé la mère d'Hyperbolos à un monstre marin, à la façon d'Andromède, Platon supposait que celle de Cléophon était donnée en pâture non plus à un requin ou à quelque énorme cétacé, mais aux petits poissons de la mer. On ne sait quel personnage lui disait : « Vieille, on a livré ta carcasse décrépite aux orphes, aux lamproies [3] et aux crabes. » La

1. *Grenouilles*, vers 678-685.

2. Πλάτων ἐν Κλεοφῶντι δράματι βαρβαρίζουσαν πρὸς αὐτὸν πεποίηκε τὴν μητέρα (*Sch. des Gren.*, vers 681). — C'est à des dialogues de ce genre que Meineke rapporte avec raison des barbarismes tels que πρύσωπος pour πρόσωπον, τοῦ γάλα pour τοῦ γάλακτος, relevés par Aristophane de Byzance.

3. Ce n'était pas la lamproie, mais quelque petit poisson d'une espèce analogue. — J'entendrais assez bien ces vers comme menace; je les entends assez mal comme expression d'un fait. Bothe met συγκατῴκισ'ἂν au lieu de συγκατῴκισεν. Je ne change rien au texte que nous a conservé

fable de la comédie consistait-elle dans une conspiration plus ou moins plaisante contre le démagogue? On pourrait, en effet, supposer qu'un des conjurés expliquait les mesures à prendre, afin de se débarrasser de ce maître voleur,

Ἵν' ἀπαλλαγῶμεν ἀνδρὸς ἁρπαγιστάτου,

mais ce vers pouvait aussi bien se rencontrer dans le discours de quelque ennemi, d'ailleurs inactif, qui souhaitait de voir emprisonner, bannir ou pendre Cléophon pour en être délivré; et les mots : « mais toi, de ton côté, tu t'en iras emportant le bien d'autrui », faisaient sans doute partie d'une altercation de Cléophon et de quelqu'un de ceux qui ne l'aimaient pas : plaintes et accusations banales qu'on élevait contre tous les chefs populaires, même quand ils les méritaient le moins. Or c'était le cas de Cléophon, qui mourut pauvre et en laissant les siens dans une position voisine de la misère, au témoignage de Lysias, qui, à ce sujet, en appelle à la notoriété publique [1]. Naturellement ce voleur devait être un efféminé et un débauché infâme, et un bout de vers que je ne puis traduire nous montre que Platon ne lui épargnait pas les plus grossières injures sur ce point.

Il y a sans doute de la témérité à juger un poète sur d'aussi informes débris. Je crois cependant (et c'est

Athénée, parce que j'ignore ce qui précédait et ce qui déterminait le sens de ces deux vers.

1. « Cléophon, vous le savez tous, eut longtemps en main toutes les affaires de la république et l'on supposait qu'il avait tiré de grandes richesses de ce pouvoir. Mais, après sa mort, on ne trouva rien et constamment ses parents et alliés, auxquels il aurait laissé ses biens, sont dans la pauvreté (Ἀποθάνοντος δ'αὐτοῦ οὐδαμοῦ δῆλα τὰ χρήματα, ἀλλὰ καὶ οἱ προσήκοντες καὶ οἱ κηδεσταὶ παρ'οἷς κατέλιπεν, ὁμολογουμένως πένητές εἰσι) : ce qui n'empêche pas les érudits de croire à ses vols.

l'impression que me laissent non seulement les fragments des trois pièces politiques ci-dessus mentionnées, mais tous les fragments de Platon) que le génie inventif lui manquait, ainsi que la fantaisie et la gaieté, quoiqu'on nous le donne pour très comique (κωμικώτατος). Ce n'est pas, en effet, par accident que les rares scènes dont nous entrevoyons l'idée et possédons quelques vers, ont toutes quelque chose de vulgaire et de prosaïque, ni que les fragments assez étendus pour laisser percer le talent de l'écrivain trahissent plus la verve satirique que l'entrain et le mouvement de la comédie.

Mais, dans les pièces mythologiques, la tradition avait en quelque sorte de l'imagination pour le poète. Le fond de la fable se trouvait tout donné et il suffisait de l'accommoder au but de la comédie, en y glissant des scènes de la vie journalière, qui changeaient complètement la physionomie de la légende sans en détruire les grands traits : il ne fallait pour cela qu'un médiocre effort d'invention. C'est pourquoi nous voyons tant de pièces mythiques non seulement dans Platon, mais encore dans tous les poètes de l'Ancienne Comédie, même dans ceux qui se montrèrent les polémistes les plus violents et les plus enflammés. Les événements du jour ne fournissaient pas toujours la matière d'une fable comique; les hommes en crédit ou ne changeaient pas assez souvent, quelque versatilité qu'on ait reprochée aux Athéniens, ou n'avaient pas assez d'importance pour devenir le sujet de quelque drame; et il n'était pas donné à tout poète, comme à Aristophane, de refaire jusqu'à quatre ou cinq fois l'éternel sujet de la paix ou de consacrer trois ou quatre pièces à Euripide, en trouvant toujours une fiction nouvelle. Il était bien plus commode de s'adresser à la

mythologie, qui faisait toujours les délices des Grecs, et de la travestir soit en elle-même, soit dans les tragédies auxquelles elle avait donné lieu. C'était une veine qui paraissait inépuisable. Les fables les plus sérieuses et les plus tragiques, comme les petits ou les gros scandales de la vie des Dieux et des héros, appartenaient de droit aux auteurs de comédies comme à ceux de drames satyriques. Aussi à côté du *Bacchus apprenti athlète* d'Aristomène, de l'*Atalante* et des *Cyclopes* de Callias, ou même — car les hommes et les femmes célèbres avaient aussi leur légende — de l'*Homère* de Métagène et de la *Sapho* d'Amipsias, on voyait figurer le *Thésée* d'Aristonyme, l'*Admète* d'Aristomène, *les Danaïdes, les Lemniennes, les Phéniciennes*, l'*Anagyros* d'Aristophane. Sur ce fond solide et souple de la fable le poète brodait tout ce qu'il voulait, selon les circonstances et son caprice. Faits divers, commérages, scènes de la vie quotidienne et populaire, traits d'humeur contre les institutions et les habitudes sociales, tout ce qui pouvait exciter les chagrins ou le rire du poète comique trouvait place, à côté de la chronique scandaleuse des héros et des dieux, dans les cadres commodes, fournis par la tradition. Il n'y avait point d'effort d'imagination à faire pour concevoir une fable ingénieuse et fantastique; il suffisait d'avoir assez d'esprit pour trouver quelques rapports entre les faits de la légende et les événements du jour que l'on voulait railler. Or les Grecs étaient aussi subtils à saisir les analogies les plus éloignées que peu difficiles sur la justesse de ces analogies; pourvu qu'elles fussent plaisantes, ils étaient contents. C'est par là que je m'explique tant de pièces mythologiques (9 sur 28) dans un poète aussi acerbe que Platon. Pourquoi Aristophane, avec tout son

génie inventif, n'aurait-il pas usé des mêmes commodités?

D'ailleurs, mythologiques quant à la donnée première, les pièces dont nous parlons n'en étaient pas moins politiques et agonistiques par certains côtés. Les auteurs y prodiguaient les personnalités et les allusions les plus claires aux événements du jour, et Platon pouvait y répandre sa bile comme dans celles qui avaient pour titre *Hyperbolos*, *Pisandre* ou *Cléophon*. Dans son *Amphiaraos*, il cinglait en passant Pamphilos, le sycophante et le voleur des deniers publics; dans son *Laios*, les imbéciles Léagros et Philonidès; dans son *Europe*, je ne sais quel vaurien populaire qu'il comparait à un poisson, et dont un personnage de la pièce disait qu'il l'avait pris avec des thons et qu'au lieu de le manger il l'avait relâché, parce qu'il n'était qu'un braillard bon à rien. On peut supposer que c'était dans une pièce mythologique qu'il avait mis cette allusion au procès des Hermocopides : « Et toi, qui es-tu? Dis-nous-le vite! Pourquoi es-tu muet? Parleras-tu? — Moi, je suis Hermès, [fils] de Dédale qui m'a donné la voix, et tout de bois que je suis, j'arrive me portant moi-même sur mes deux pieds. » Enfin je ne doute pas que l'on pût dire de plusieurs de ses pièces mythologiques ce que le scholiaste des *Grenouilles* écrit de son *Petit esclave* : « C'était une habitude d'adresser des apostrophes moqueuses aux spectateurs. »

Mais tout en appartenant toujours à l'Ancienne Comédie par des personnalités et des allusions nombreuses, ces pièces mythologiques contenaient souvent en germe, et peut-être plus fréquemment que les autres, une comédie d'une autre nature. C'est ainsi que le *Phaon* de Platon

nous laisse entrevoir une comédie d'intrigue et de mœurs.

Le sujet est indiqué, semble-t-il, par cette notice de Servius, au moins par les derniers mots : « Phaon, qui faisait le métier de batelier, transportant les passagers de Lesbos sur le continent voisin, passa gratuitement Vénus, déguisée en vieille femme. En récompense, elle lui donna un vase d'albâtre, contenant un parfum qui lui attirait l'amour de toutes les femmes. » Il faut ajouter d'après Élien et Paléphate que, grâce à cet élixir, Phaon, qui était un petit vieux, fut transformé en beau jeune homme, capable de faire tourner la tête à tout le sexe. Évidemment, Platon n'avait pas mis en comédie toute la légende précédente. Il prenait Phaon au moment où, devenu le plus beau des hommes, il était fatigué, accablé, excédé des poursuites de toutes les femmes. Il le représentait donc se renfermant dans sa maison et Vénus veillant à sa porte pour écarter les tendres et importunes solliciteuses. C'est du moins ce qui me paraît résulter de deux fragments, les plus longs qui nous restent du théâtre de Platon. Dans le premier, Phaon agite gravement avec un parasite des questions de cuisine. Retiré au fond de sa maison [1], il se promène un livre à la main : c'est le *Banquet*, dithyrambe de Philoxène de Cythère [2] :

1. C'est plus honnête que de supposer avec Kock « Phaonem in lupanari prostantem..... Venerem autem ut ostiariam aditus ad eum prohibentem. » — Cratinos avait déjà parlé de Phaon, dans une comédie; « Cratinos dit que Vénus, éprise de Phaon, le cacha sous de belles laitues », lit-on dans Athénée, l. II, p. 69 D. Mais Platon suit une autre tradition que celle exploitée ou simplement énoncée par Cratinos. Car après avoir indiqué ces amours de Phaon et de Vénus dans les mêmes termes qu'Athénée, Élien (*H. v.*, I, 1) continue : ἕτερος δὲ λόγος, et rapporte la légende que j'ai citée dans mon texte.

2. Si le *Phaon* a été joué dix-sept ans après *les Oiseaux* ou plutôt après l'archontat de Chabrias, il doit être de 396 : ce qui fixe approximative-

« *A*. Je veux ici, dans cette solitude, lire ce livre et le méditer à part moi. — *B*. Quel est-il, je te prie? — *A*. Un nouvel art culinaire de Philoxène. — *B*. Et que dit-il? explique-le-moi. — *A*. Écoute donc, je commencerai par l'oignon et je finirai par le thon. — *B*. Par le thon? Ah! ce n'est pas bien de mettre au dernier rang le mets le plus excellent. — *A*. Mange et en grande quantité des oignons cuits sous la cendre et bien arrosés de sauce : cela tient le corps de l'homme en bon état. »

Et celui de Phaon avait en effet besoin d'être en bon état, pour peu qu'il voulût répondre à la millième partie des avances qui lui étaient faites. Suit une énumération de mets plus ou moins aphrodisiaques, avec ces détails de cuisine qui avaient autrefois amusé les spectateurs d'Épicharme, et qui allaient bientôt amuser ceux d'Antiphane et d'Alexis, mais qui n'ont pas le même charme pour nous.

Dans le second fragment, nous voyons Vénus, déguisée en vieille femme, qui fait bonne garde à la porte de son protégé et qui adresse à un troupeau de femmes, se pressant autour de la demeure de Phaon, cette apostrophe peu flatteuse et tout empreinte encore des rudesses sans vergogne de l'Ancienne Comédie :

« Allons, femmes (lascives comme des chèvres), il y a longtemps, je vous jure, que le vin vous rend folles. Car, selon le proverbe, ce n'est pas chez le cabaretier que vous pouvez trouver la sagesse [1]. Que si vous désirez voir

ment la date du dithyrambe de Philoxène, lequel devait être alors dans sa nouveauté.

1. Je suis et le texte et la traduction latine de Bothe. Je ne dois pas dissimuler pourtant que je ne suis satisfait ni de l'un ni de l'autre. Jacobs entend ainsi les deux premiers vers : depuis longtemps « precor ut stultitia vestra in vinum vertatur, pro « in aquam vertatur » id est, irrita fiat ». Il lit οἶνον et non οἴνου. Les vers suivants signifieraient : « et il

Phaon, il y a, pour vous ouvrir les voies, des sacrifices nombreux à faire auparavant; les voici. »

Et elle leur énumère en termes équivoques toute une suite d'offrandes bizarres et obscènes, qui pouvait être plaisante pour les Athéniens comprenant à demi-mot, mais qui deviendrait fastidieuse par le commentaire perpétuel dont il faudrait l'accompagner. Tout ce que j'en dirai, c'est que ces plaisanteries et ces équivoques témoignent que l'Ancienne Comédie, qui, avec le *Phaon*, touchait à sa fin, n'avait pas encore appris la décence et la pudeur.

« Tels sont les frais que vous devez faire, continue Vénus. Si vous offrez ces dons, vous entrerez; sinon, vous pouvez, si cela vous fait plaisir, vous trémousser en vain dans le vide. »

Sapho était-elle dans la bande féminine ainsi repoussée? Son aventure avec Phaon, qui devait revenir si souvent dans la Moyenne Comédie, n'était pas inconnue à l'Ancienne, comme pourrait le faire supposer ce fait qu'Amipsias avait écrit une pièce intitulée *Sapho*, dont malheureusement il ne reste à peu près que le titre. Mais aucun des fragments du *Phaon* ne fait allusion de près ou de loin aux amours malheureuses de la célèbre Lesbienne, et son nom ne se rencontre même pas dans les débris de Platon [1].

me semble que vous n'avez plus, selon le proverbe, le moindre sens chez le cabaretier », au lieu de : « dans la cervelle ». Kock a raison de dire : « Nec sic quid Venus velit intellego. » Je ne le comprends pas davantage. Cela ne rend pas plus satisfaisant le sens que j'ai adopté.

1. Bothe, dans la note qu'il a mise en tête des fragments du *Phaon*, a donc tort d'écrire : « Senex fuit, si fabula vera, Phaon beneficioque Deæ juvenis factus est *quem Sapho amaret*. » Cela donnerait à croire que Platon fait une allusion quelconque à l'amour de ce personnage demi-fabuleux avec Sapho, et il n'en est rien, d'après les fragments que nous possédons du *Phaon*.

Cependant il est peu vraisemblable que Phaon demeurât insensible aux charmes de toutes les femmes. « Les Mityléniennes l'aimèrent et finalement il fut tué, surpris en flagrant délit d'adultère [1] », nous dit la légende citée par Élien. Bothe suppose que Platon avait mis encore en action cette partie de la légende. Phaon faisait donc la cour à l'épouse d'un certain Phédros. Celui-ci reprochait à Phaon de vouloir séduire sa femme :

« Le bien d'autrui, lui disait-il, est comme ces friandises qu'on sert en hors-d'œuvre et dont la douceur d'un moment passe si vite. »

Phaon ne tenait compte de sa morale, et trouvait que toute beauté avait droit à ses hommages ou plutôt qu'il avait droit aux hommages de toute beauté. On peut croire qu'il avait séduit la femme de son ami et que c'est lui qui disait de sa maîtresse : « O liens plus précieux que l'or [2], ô bras charmant si bien fait pour mes goûts! » La pièce finissait-elle par le mort de Phaon, mis à mal par Phédros [3]? Ce serait bien tragique pour un dénouement de comédie, et il est à croire que Platon, comme les Mityléniens dans leur légende, faisait en effet dispa-

1. Καὶ ἥρων γε αἱ γυναῖκες αὐτοῦ αἱ Μιτυληναίων, τά γε μὴν τελευταῖα ἀπεσφάγη, μοιχεύων ἁλούς. (*H. v.*, XII, ch. XVIII.)

2. Ἀνάδημα, que Bothe transforme en ἀγάπημα qu'il traduit par « amasia », ne signifie pas lien, chaîne, mais bandeau, diadème. Kock veut qu'il soit pris au figuré : « O dulce decus meum ». Je crois qu'il doit être entendu littéralement et au sens physique.

3. Ce Phédros pourrait bien être un simple produit de l'érudition, parfaitement inconnu à l'antique légende. A la place de Πλάτων ἐν Φαιδῶνι, ἐν Φαίδρῳ qu'on rencontre dans certaines citations des grammairiens, Meineke a partout rétabli, et avec raison, ἐν Φαῶνι. Vient Bothe qui se demande si le titre complet de la pièce de Platon n'était point par hasard Φαὼν ἢ Φαῖδρος, comme si les mots ἐν Φαίδρῳ n'étaient pas, aussi bien que ceux ἐν Φαιδῶνι, une simple bévue ou des copistes ou des grammairiens des bas âges. Cette supposition devient aussitôt une certitude, et voilà Phédros ayant un rôle principal dans la pièce de Platon, etc. — Cependant les deux dernières citations rentrent dans l'interprétation de Bothe.

raître ce bel objet de l'amour de toutes les femmes, mais pour être reçu dans les bras d'une Naïade avec laquelle il passait une vie de bonheur en filant le parfait amour. J'ai peur que cette fable ne soit un échafaudage d'hypothèses gratuites et très peu conformes au génie morose de Platon. La rude apostrophe de Vénus aux femmes éplorées qui demandent Phaon donnerait à supposer toute autre chose qu'une intrigue d'amour, et, au lieu des gentillesses qu'imagine Bothe, la pièce de Platon pourrait bien avoir été une violente satire des mœurs des femmes, encadrée dans le conte mitylénien plus ou moins modifié [1]. Cela n'empêcherait pas que les deux scènes que nous avons traduites, celle des préceptes de gastronomie aphrodisiaque et celle de Vénus et des femmes aux portes de Phaon, ne fussent déjà dans la manière de la Comédie Moyenne, ou, si on l'aime mieux, dans le goût de la comédie de Cratès et de Phérécratès, plutôt que dans celui de la comédie aristophanesque.

J'en dis autant de ce qui nous a été conservé du *Jupiter maltraité* et d'*Europe*. Si l'on voit mal quelle mésaventure de Jupiter avait pu donner lieu à ce titre de Ζεὺς κακούμενος et comment s'y rattachaient les petites misères d'Hercule, dévalisé au jeu par une courtisane et son cornac, on ne peut avoir de doute sur le caractère des scènes dont nous avons quelques débris. Le pornoboskos [2] invite le fils de

1. En admettant que Phaon ait en effet séduit la femme de son ami (Phédros ou tout autre) et qu'il ait été surpris en adultère comme le veut la légende, sa mort pourrait bien avoir été je ne sais quelle mort grotesque, qui n'aurait rien à voir ni avec l'émotion tragique ni avec les fantaisies de Bothe.

2. Cet animal n'existe qu'à demi dans les sociétés modernes. Le πορνοβοσκός des Grecs (leno des Latins) était à la fois souteneur, maître de mauvais lieu et marchand de chair humaine, dont il était dûment propriétaire, puisqu'il l'avait payée ou était censé l'avoir payée de ses deniers. Il vendait ou louait à terme les filles de son troupeau.

Jupiter à jouer au cottabe avec la belle qu'il lui a louée, en attendant qu'il ait préparé leur dîner. Hercule, qui est bon enfant, ne se fait pas prier, et, dans sa grosse naïveté, propose pour enjeu des baisers. Mais le maître du lieu n'entend pas qu'on déshonore sa maison par des enjeux qui sentent leur petit monde, et fait déposer à Hercule un vase de prix contre les bottines de la belle. Hercule perd naturellement, et, malgré les leçons que lui donne ironiquement son adversaire sur l'art de lancer avec grâce le cottabe, par un mouvement arrondi du bras, il perd encore et perd toujours, jusqu'à faire pitié au pornoboskos, qui trouve que ses enjeux deviennent de plus en plus piètres, comme les offrandes de Mandrobole [1]. La rafle est telle qu'avec ce qui lui reste Hercule peut à peine payer quelque méchant poisson salé pour apaiser sa faim. Au moment où, dépouillé, il se voyait mettre à la porte et frustrer des baisers de la courtisane, comme du dîner que le pornoboskos avait fait semblant d'apprêter pour l'affriander, Hercule cherchait sans doute à enjôler la belle; mais comme ses discours restaient vains, parce qu'il avait plus exercé ses bras que sa langue, il reconnaissait alors piteusement les avantages de l'éloquence :

« Non, il n'y a rien de meilleur qu'une bonne langue. C'est la langue qui a créé l'art de la parole, et, avec la parole, tout ce qu'on désire, on le possède. »

Il enviait sans doute l'avantage des femmes en ce point; et c'est ce qu'il exprimait en des vers qu'il m'est plus facile

1. Ἐπὶ Μανδροβόλου χωρεῖ : locution proverbiale, s'appliquant aux gens qui ne réussissent qu'à faire toujours plus mal. Voici l'origine que lui assigne le scholiaste de Lucien : « Ce Mandrobole trouva un jour un trésor d'or à Samos. Il consacra une brebis d'or à Junon, l'année d'après une brebis d'argent, l'année suivante une brebis d'airain. »

de faire entendre que de traduire. Outre la langue dont elles font si bon usage, lorsque dans les sacrifices elles poussent des cris aigus de joie et de bon augure (γλῶτταν ἀγαθὴν πέμπετε), tout est langue en elles; langue elles portent à leur chaussure,

Καί τοι φορεῖτε γλῶτταν ἐν ὑποδήμασιν;

langue elles ont dans leurs cheveux couronnés d'hypoglotte, quand elles boivent,

Στεφανοῦσθ' ὑπογλωττίσιν, ὅταν πίνητέ που.

On peut remarquer que, quoique la scène se passe dans un mauvais lieu, il n'y a pas un gros mot, pas une expression malsonnante. Est-ce que par hasard nous ne serions plus dans l'Ancienne Comédie? On peut se faire la même question en lisant le seul passage significatif qui nous reste d'*Europe*. La situation est pourtant assez scabreuse. Jupiter surprend Europe endormie [1]; il est prêt à se ruer sur sa conquête avec l'impétuosité du taureau dont il avait pris la forme pour enlever à ses parents et à ses amis la sœur de Cadmos; Aphrodite peut-être, mais plus probablement Hermès, l'entremetteur des dieux, l'arrête :

« *A*. Femme qui dort est chose bien froide. — *B*. J'entends. — *A*. Mais lorsqu'elle est éveillée, les friands hors-d'œuvre (qui s'ajoutent au régal de la possession), plus délicieux qu'on ne saurait dire, contribuent beaucoup au plaisir que tu désires partager. — *B*. Et quels sont ces hors-d'œuvre? Explique-toi, je te prie. »

1. Platon ne transporte-t-il pas à Europe ce qu'on disait dans la légende d'Antiope possédée par Jupiter déguisé en satyre?

Mais j'ai peur que les explications de Mercure — et elles étaient assez longues et assez explicites, si nous en croyons Athénée [1] — ne ressemblassent à celles de Vénus sur les offrandes qu'il faut faire avant d'aborder Phaon. Il faut en prendre son parti, l'Ancienne Comédie n'apprit jamais la pudeur, même dans les pièces qui, par leurs sujets et par leur manière, étaient d'un comique moins emporté que celui des chefs-d'œuvre d'Aristophane.

Quelque intérêt qu'aient pour l'ami des lettres les moindres débris du théâtre attique, je ne me serais pas arrêté si longtemps à ces bribes des comédies mythiques de Platon, si je n'espérais y trouver des principes pour résoudre des questions importantes sur la nature de l'Ancienne Comédie, sur ses variétés et ses transformations, sur sa fin.

Ot. Müller a dit, ce que j'accepte d'ailleurs, mais avec de grandes réserves, que les revers inouïs d'Athènes en Sicile, la pénible guerre que la république continua à soutenir contre les Péloponnésiens, unis désormais aux forces de Syracuse et secondés par les flottes et par l'or de la Perse, et enfin les troubles intérieurs, causés par la conspiration des oligarques, avaient effrayé et soudainement arrêté le génie militant d'Aristophane, qui se détourna sur la critique littéraire, ou sur des comédies mythologiques, illustrées de quelques personnalités sans conséquence. On paraît de plus admettre implicitement ou explicitement que l'Ancienne Comédie, à partir de 404, renonça de gré ou de force à la politique, soit par l'effet

1. Ἐν δὲ Ἐυρώπῃ πάλιν ἐπὶ παροψήματος διὰ πλειόνων εἴρηκεν, ἐν οἷς ἐστι καὶ τάδε γυνὴ καθεύδουσα κ. τ. λ, κἂν τοῖς δ'ἑξῆς δίεισιν ὥσπερ παροψήματος, λέγων τῶν παροψίδων. (Ath., IX, p. 367 C.)

d'une loi, soit sous le coup de l'opinion publique, soulevée enfin contre ses hardiesses. On tire de là certaines conséquences qui ne me paraissent rien moins que justifiées et démontrées, sur l'emploi de la parabase et des chants du chœur dans les dernières œuvres de l'Ancienne Comédie.

L'opinion de Müller paraît plausible, en effet, lorsqu'on ne raisonne, comme il l'a fait, que sur les pièces actuelles du théâtre d'Aristophane; mais elle devient très problématique lorsque, au lieu des onze comédies qui nous restent, on embrasse son théâtre tout entier et surtout l'Ancienne Comédie dans son ensemble. Voici un poète vraiment contemporain d'Aristophane, c'est-à-dire qui a commencé et terminé sa carrière vers le même temps que lui. Ni la situation difficile de la république ne le décourage, ni le décret de Syracosios, en admettant qu'il ait jamais été en vigueur, ne l'effraye; et, dans le moment où Aristophane donne sa *Lysistrate*, pièce politique, mais sans aiguillon et la plus sobre peut-être de personnalités méchantes parmi toutes celles de son théâtre, ou bien ses *Femmes aux Thesmophories*, comédie qui ne semble avoir aucune portée politique, lorsqu'on l'examine en elle-même et qu'on met à part le but que l'auteur s'est toujours proposé en décriant Euripide, Platon donne son *Pisandre*, l'un des plus violents pamphlets personnels qui aient jamais été dirigés contre un homme public. Lorsqu'Aristophane rentre ou paraît rentrer timidement dans la politique militante par la parabase et de nombreux traits des *Grenouilles*, son émule lance une pièce entière contre Cléophon, le démagogue du jour. Il y a plus, comme nous le développerons plus tard : lorsque, après la chute des Trente et sous la

démocratie restaurée par Thrasybule et ses amis, la comédie politique était muette, dit-on, parce que la loi lui avait mis un bâillon sur la bouche, Platon s'en prend violemment à deux des principaux hommes du parti populaire, Épicrate et Phormisios, dans sa pièce des *Ambassadeurs*. Il n'est même rien moins que certain qu'il n'ait pas mis Peuple et l'un de ses favoris dans une pièce datant de 389, c'est-à-dire de la veille même du jour où la parabase et les *chorica* paraissent décidément éconduits, sinon supprimés légalement. Eh bien ! le théâtre de ce poète intraitable présente, et même à un plus haut degré, la même apparence que celui d'Aristophane. Sur 29 pièces, les seules que connussent les anciens et probablement que Platon eût faites, il y en a 14 (la moitié) qui sont ou littéraires ou mythologiques. Expliquera-t-on ce phénomène par les raisons qu'Ot. Müller a données au sujet d'Aristophane?

Mais ce serait supprimer le fait même qu'il s'agit d'expliquer, je veux dire la coexistence des pièces à titre mythologique et des pamphlets les plus violents dans le théâtre de Platon, qui certainement ne faiblit jamais dans l'âpreté de ses passions politiques. Il y a une cause plus générale de ce grand nombre de comédies mythologiques. Née du culte de Bacchus comme la tragédie, la comédie ne vécut d'abord que des traditions de la légende divine ou de la légende héroïque, qui prêtaient si facilement au ridicule : la grande comédie sicilienne, qui naît et meurt à peu près avec Épicharme, n'est guère qu'une exhibition carnavalesque du monde héroïque et du monde divin. En se jetant dans des voies différentes, la comédie attique pourtant s'éloigna moins qu'on ne croit de la comédie sicilienne.

Si elle devint politique et outrageusement médisante, quand elle s'organisa définitivement sous la puissante main de Cratinos, on sait qu'elle resta, dans Cratès, ce qu'elle avait été dans Épicharme, mythique ou allégorique, avec cette différence qu'elle eut des chœurs et même des parabases, ce qui paraît étranger à l'art du poète sicilien. C'est sous la première de ces formes qu'elle jeta le plus d'éclat et qu'elle prévalut presque généralement dans la génération qui naquit à la vie poétique en même temps qu'à la vie publique avec la guerre du Péloponnèse. Aristophane, Eupolis, Phrynichos, Platon, pour ne citer que les principaux, sont avant tout, comme Cratinos, des pamphlétaires, où l'ἰδέα ἰαμβική, c'est-à-dire la satire personnelle, domine. Mais si l'on excepte Eupolis, tous les comiques qui débutèrent entre 431 et 427 mêlèrent fréquemment les deux formes, qui ne me paraissaient pures ou à peu près pures que dans Cratès et Eupolis [1]. Que l'on parcoure les titres de leurs pièces et l'on en trouvera presque autant de mythologiques que d'autres. On ne pouvait pas toujours mettre en scène un Cléon, un Hyperbolos, un Pisandre, un Cléophon, ni quelque Dicæopolis ou Trygée réclamant la paix, ni quelque Strepsiade maudissant les philosophes et l'éducation nouvelle; mais on pouvait toujours médire. Les légendes mythologiques servirent de canevas sur lesquels on brodait toutes les petites actualités du moment : elles remplaçaient avantageusement

1. Il ne paraît pas que Cratès ait jamais mêlé de personnalités à son œuvre comique. C'est de lui seul qu'on peut dire ἀπέστη λοιδορεῖν. Car nous avons vu que Phérécratès, qui l'imita de plus près, s'est permis quelques satires personnelles. D'un autre côté, il n'y a qu'un seul titre mythologique dans Eupolis, Χρυσοῦν γένος, et ce titre est une antiphrase. Cependant Dionysos ou Bacchus jouait un rôle considérable dans les *Taxiarques*, où il était un des conscrits sous les ordres de Phormion.

ces misérables fables, constituant ce que les modernes appellent des revues d'année. Ces pièces mixtes, mythiques et allégoriques quant à la fable, politiques quant aux détails et à l'esprit, constituent un fait si général qu'il ne doit pas plus étonner dans Aristophane que dans les autres comiques, ni demander une explication particulière. Je veux bien qu'Aristophane ait été sensible aux maux de son pays; mais rien ne prouve que cela ait modifié profondément ses idées ni ses sentiments et exercé une grave influence sur son génie. Ces grands lutteurs, quand ils se sont jetés à corps perdu dans une cause bonne ou mauvaise, ne se retirent pas si facilement du combat, et lors même qu'ils ont l'intention de le faire, ils ont des retours terribles : je n'en voudrais pour témoignage que le sanglant pamphlet par lequel Aristophane accueillit le retour triomphal d'Alcibiade, *ce Triphalès* (Triphallus), où, fidèle aux préventions de son parti, il stigmatisait le faste oriental, les débauches et la turbulence de ce favori du peuple. Il est heureux que les fragments de cette comédie, si insuffisants qu'ils soient, nous en laissent entrevoir la nature et la portée. Cela permet de supposer que le premier *Ploutos* et les *Tagénistes* rentraient dans l'ἰδέα ἰαμβικὴ ou dans la satire politique et personnelle. Or ces pièces, toutes les deux dirigées encore contre Alcibiade, sont l'une de 408, l'autre de 406, c'est-à-dire antérieures aux *Grenouilles*, dans lesquelles Cobet croit voir une renaissance des franchises et des hardiesses de l'Ancienne Comédie.

Il faut aller plus loin, et dire que ceux qui parlent des restrictions mises aux libertés des poètes comiques entre 415 et 405 seraient fort embarrassés de prouver leur assertion par des faits. — Mais le décret de Syra-

cosios. — Comment ne voit-on pas que des lois de cette nature, à l'époque où on les essaya, n'étaient faites que pour être violées? A peine quelques mois après, Syracosios lui-même non seulement était traité de pie [1] dans *les Oiseaux,* mais encore violemment attaqué par Phrynichos dans le *Monotrope* ou *l'Homme solitaire;* et si le but de l'auteur du décret était, comme on le suppose justement, d'imposer silence aux comiques sur les menées des intrigants [2], qui dirigeaient l'instruction du procès des Hermocopides, il faut avouer qu'il l'avait bien mal atteint, et que Pisandre et consorts n'eurent pas à se féliciter de sa bonne volonté. Car ce procès était ridiculisé par Amipsias dans ses *Comastes,* donnés la même année et au même concours que le *Monotrope* et *les Oiseaux*, et, peu de temps après, par Platon dans une pièce inconnue, peut-être dans son *Dédale.* Enfin, sans parler de la comédie de Platon intitulée *Pisandre,* qui est, je n'en doute pas, de 412 ou de 411, Pisandre, un de ceux que le décret de Syracosios avait pour but de mettre à couvert de la juridiction tracassière des comiques, est un des rares personnages maltraités dans *Lysistrate.* — Mais les Quatre-Cents ont renouvelé le décret de Syracosios. — C'est une supposition gratuite des commentateurs. Et d'ailleurs combien dura la domination de ces oli-

1. La méchanceté n'est pas grande, mais ne laisse pas d'être gênante pour ceux qui attachent quelque importance à la prohibition de Syracosios μὴ ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν, surtout lorsqu'on voit le nom de Syracosios accompagné de huit autres : Perdrix, Ménippe, Oupontios, Philoclès, Théogénès, Lycurgue, Chéréphon, Midias (vers 1292-1299).

2. Cobet suppose que le décret de Syracosios fut fait à l'instigation d'Alcibiade. Curtius pense au contraire qu'il fut dirigé contre Alcibiade et ses partisans, en faveur de ses adversaires politiques, qui firent tout leur possible pour l'empêcher d'être mis en jugement et de défendre sa cause, comme il le demandait, avant son départ pour la Sicile. Je partage l'opinion de Curtius.

garques? Il put y avoir un moment de détente dans les esprits sous le régime qui suivit leur chute [1], et les comiques, qui étaient tous du parti de l'aristocratie et qui n'avaient pas alors à en être fiers, durent se montrer moins outrecuidants et plus modérés que d'habitude. Mais, légalement, la liberté de la comédie resta entière : je n'en veux pour preuve, je le répète, que les pamphlets politiques qui accueillirent par des huées la rentrée triomphante d'Alcibiade.

Ce qui a fait donner plus d'importance qu'ils n'en méritent au prétendu décret des Quatre-Cents et au décret certain de Syracosios, c'est une particularité plus apparente que réelle du théâtre d'Aristophane entre 415 et 405. Sur les trois pièces qui nous restent de ces neuf années, deux, *les Oiseaux* [2] et *les Femmes à l'assemblée*, ont des parabases qui ne répondent pas à l'idée qu'on se fait généralement de cet élément de l'Ancienne Comédie; et la troisième, *Lysistrate*, en est absolument dépourvue, quoiqu'elle ait un but tout politique. D'où cela peut-il venir? Comme c'est dans la parabase que le poète est censé s'expliquer sur ses affaires et sur celles de la république, et comme elle semble plus particulièrement destinée aux personnalités et aux grosses injures, là où elle manque ou cesse de répondre à la définition, on est porté à conclure que la liberté de l'auteur était entravée et gênée. D'un autre côté, embarrassé de tant de pièces aux apparences purement littéraires ou mytho-

1. C'est de ce régime, tout de conciliation, que Thucydide écrit : « Cette première période me parait une de celles où Athènes fut le plus sagement gouvernée. »

2. Il est vrai que, pour se dédommager de ne point parler de lui-même ou de l'État, jamais Aristophane n'a plus prodigué les noms propres que dans la parabase de cette pièce.

logiques, on serait volontiers tenté de déclarer qu'elles devaient manquer de parabases ou n'en avoir que d'indifférentes, et que, par conséquent, elles appartenaient à peine à l'Ancienne Comédie. Eh bien! ces conclusions, explicites ou implicites, ne me paraissaient rien moins que fondées; et l'on peut, je crois, tenir pour certain : 1° qu'aucune des pièces des vrais contemporains d'Aristophane, je veux dire de ceux qui travaillèrent entre 427 et 405 pour le théâtre comique, n'a manqué de parabase par suite des prohibitions de la loi; 2° que ces allocutions du poète aux spectateurs par la bouche du coryphée étaient ou n'étaient pas politiques, tenaient ou ne tenaient pas au sujet du drame, ou même disparaissaient tout à fait, uniquement parce que tels étaient la convenance et le bon plaisir du poète. C'est ce que je voudrais établir, non par des raisons théoriques plus ou moins concluantes, mais par des faits tirés de la pratique même des auteurs comiques.

Malheureusement leurs fragments sont bien pauvres à ce sujet. C'est à peine si l'on pourrait dire, à l'aide de ces documents, que Platon usait de la parabase. Les débris de son théâtre n'en offrent que deux exemples certains; l'une se trouvait dans son Παιδάριον ou *Petit esclave* et devait être politique; l'autre, dont il est impossible de déterminer l'objet, dans une pièce toute mythologique d'apparence, *les Xanthries ou les Cercopes*. « Salut, disait Platon dans cette dernière pièce, réunion d'hommes de vieille race, spectateurs très éclairés! » Ce qu'il leur débitait, nous l'ignorons. Mais cette parabase rentrait évidemment dans la formule; il y parlait de ses affaires ou de celles de la république et probablement des unes et des autres. Les fragments des autres con-

temporains d'Aristophane ne sont pas plus riches. Nous voyons seulement que Lysippe dans ses *Bacchantes* et Métagène dans son *Faiseur de sacrifices* entretenaient le public du sujet qui revenait le plus souvent dans ce hors-d'œuvre dramatique. Se défendant de voler les imaginations de ses rivaux, Lysippe disait : « Je n'ai point recardé ni passé au soufre les pensées d'autrui, » comme on fait pour un vieux vêtement que l'on veut nettoyer et mettre à neuf; et Métagène, devançant la théorie du campagnard de Boileau,

Et chaque acte en sa pièce est une pièce entière,

se vantait de « changer de sujet à chaque épisode, afin de régaler le théâtre de friandises nombreuses et variées ». C'est encore dans les débris des pièces perdues d'Aristophane que l'on trouve le plus de lumière sur les parabases des comédies mythologiques. La même année qu'il donnait *les Oiseaux* aux grandes Dionysies, il faisait représenter aux Lénéennes la pièce mythique d'*Amphiaraos*, où reparaissait l'allocution au public sous sa forme la plus habituelle. « Je sais, disait-il, et je ne me dissimule pas que je fais un drame à l'antique. » Il devait rappeler ses mérites poétiques, comme l'indique ce bout de vers : « depuis que j'ai connu le masque de la comédie », et comme il ne se vante guère comme poète sans se vanter comme citoyen, je ne fais aucun doute qu'il ne relevât les services que sa muse avait rendus à l'État, comme dans les parabases de *la Paix*, des *Guêpes* et des *Acharniens*. Comme Phérécratès, comme Callias, il comparait aux chœurs de son temps « les chœurs d'autrefois dansant couverts de vieux tapis et couvertures, et portant soi-

gneusement sous leur aisselle de longs morceaux de viande, des pois et des raves », minces présents dont le chorège payait leurs services; et il élevait la poésie de ses contemporains et la sienne beaucoup au-dessus de celle des pauvres auteurs, qui travaillaient pour des chœurs si misérables [1]. Au lieu de l'éloge que les femmes font d'elles-mêmes dans la parabase des premières *Thesmophoriazousai*, il avait placé dans celle des secondes l'éloge de la poésie comique et surtout de la sienne. Il rappelait, non sans quelque ironie sans doute, le temps où « la comédie était une nourriture si profitable pour les spectateurs, lorsque Cratès leur servait son brillant plat d'éléphant assaisonné sans peine et mille autres régals pareils », et passant de Cratès à lui-même : « Il n'est pas besoin, disait-il avec fierté, d'invoquer les Muses aux tresses frisées ni d'appeler dans notre chœur les Grâces olympiennes; elles sont ici, le *didascale* l'affirme. » Toutes ces bribes de parabases, j'en conviens, sont purement littéraires; mais, comme je l'ai donné à entendre, l'éloge de la poésie et du poète ne va jamais sans un retour sur les services qu'il a rendus à l'État, et par conséquent sur les ennemis qu'il a si bravement combattus et qu'il ne cesse de combattre encore; ce qui amène naturellement des remontrances et des conseils au peuple. C'est ce que montrent clairement les deux seuls vers qui nous restent de la parabase de l'*Anagyros*. Impatienté de voir ses rivaux illustres ou obscurs

Se tailler des pourpoints dans son manteau de roi,

il se plaint d'abord vivement de l'un d'eux, peut-être d'Eupolis, qui, « de son riche manteau bien étoffé, s'est

1. Οὕτως αὐτοῖς ἀταλαιπώρως ἡ ποίησις διέκειτο.

fait trois misérables souquenilles ». Puis, passant à un autre ordre d'idées et appliquant une locution proverbiale, il conseille à ses concitoyens de « se baigner les uns auprès des autres (comme faisaient leurs aïeux) et de laisser là les éponges », qui leur sont inutiles; ce qui veut dire, selon l'ingénieuse interprétation de Kock, qu'autrefois ceux qui se baignaient ensemble s'aidaient les uns les autres, le riche prêtant ses bons offices au pauvre et le pauvre au riche, de manière qu'il n'était pas besoin des démagogues et des sycophantes, qui, pour se remplir des biens d'autrui comme des éponges, font partout intervenir leur funeste industrie.

Les pièces mythiques ou littéraires pouvaient donc avoir des parabases analogues à celles des pièces les plus décidément politiques et personnelles ; de sorte que, lorsqu'on rencontre des pièces à titre mythologique, il ne faut pas se hâter de conclure, soit ouvertement, soit *in petto*, qu'elles ne contenaient pas de personnalités ni de reproches ou de conseils au public, et que, par conséquent, elles manquaient d'un des éléments les plus caractéristiques de l'Ancienne Comédie. Voilà ce que me paraissent mettre hors de toute contestation les fragments trop rares des pièces perdues, lorsqu'on les rapproche les uns des autres et des parabases de ce qui nous reste du théâtre d'Aristophane. Que les comédies littéraires ou mythiques aient admis plus fréquemment que les comédies politiques des parabases analogues à celles des *Oiseaux* et des *Femmes aux fêtes de Cérès;* que même il soit souvent arrivé qu'elles fussent complètement dépourvues de parabase, comme c'est le cas de *Lysistrate*, pièce politique cependant, cela importe assez peu et ne saurait aucunement prouver que les libertés de l'art fus-

sent restreintes par des prohibitions légales ou même simplement par les difficultés de la situation politique. Cette réserve dépendait de l'humeur des poètes, et lorsqu'Aristophane croyait devoir garder un silence prudent, Platon pouvait crier de toutes ses forces; à côté d'une pièce presque inoffensive comme *Lysistrate*, rien n'empêchait que n'éclatât un violent pamphlet comme *Pisandre*. Je ne crois pas et rien dans les faits connus ne m'oblige à croire à la modération continue d'Aristophane et de ses vrais contemporains entre 415 et 405. Mais en est-il de même de la génération de poètes qui débuta vers cette époque dans la vie dramatique? N'y a-t-il pas une différence sensible entre eux et leurs aînés?

CHAPITRE XVII

CADETS D'ARISTOPHANE — FIN DE L'ANCIENNE COMÉDIE

Déclin de l'esprit militant de l'Ancienne Comédie. — Parodies. — Pièces de mœurs. — La comédie ne renonce pas aux personnalités : le *Cinésias* de Strattis; elle ne renonce pas à dire son mot sur les affaires politique : la *Sicile* de Démétrios, le *Mède* de Théopompe, la *Hellade* et les *Ambassadeurs* de Platon. — Elle conserve toutes ses parties constitutives, chants du chœur et parabase. — Esprit profondément changé : les *Poissons* d'Archippe. — Comment les Trente ont tué l'Ancienne Comédie. — Ses dernières années. — Y eut-il une loi qui supprima les chants du chœur et la parabase?

Tout en se trompant, je crois, sur Aristophane, Müller avait pourtant deviné juste à certains égards; si l'esprit de l'Ancienne Comédie n'avait pas plus fléchi dans Aristophane que dans Platon entre 415 et 405, il avait profondément subi le contre-coup des événements dans la génération de poètes qui s'éleva à cette époque. Oui, l'Ancienne Comédie s'est modérée, s'est assagie; elle a perdu de son audace et, par suite, de son éclat dans les sombres années qui vont de la fin de la guerre de Sicile à la prise d'Athènes par Lysandre. Les meneurs du parti oligarchique, les Antiphon, les Pisandre, les Théramène et les Phrynichos, et plus tard, les Critias et consorts ne virent, dans les revers d'Athènes, qu'une occasion de

faire triompher leur cause, mais les bons citoyens (et rien n'empêche de placer dans leur nombre les comiques, malgré leurs aveugles préventions contre la démocratie) se sentirent pleins d'inquiétude à la vue de ces malheurs, qui mettaient en question non seulement l'hégémonie athénienne, mais l'indépendance même et l'existence de la patrie. Ce n'était pas le moment de calomnier à outrance le gouvernement populaire et ses chefs. Après la tentative parricide des Quatre-Cents que fit échouer le patriotisme démocratique de l'armée de Samos, aux inquiétudes excitées par les affaires de dehors, s'ajoutèrent d'autres inquiétudes au dedans : crier trop fort contre les démagogues, c'était s'exposer à paraître complice des traîtres qui avaient essayé la ruine de la constitution et au besoin l'assujettissement d'Athènes à Sparte[1]. Les jeunes émules d'Aristophane, Strattis, Théopompe, Sannyrion, Philyllios, Nicocharès et autres, qui débutèrent tous vers 412, un peu plus tôt, un peu plus tard, n'ont presque plus rien des ardeurs et des violences de leurs devanciers. Ils sont loin de s'abstenir de personnalités (jamais la comédie attique ne se les est interdites); ils font même des pièces entières contre des hommes vivants dont elles prennent leurs titres; ils touchent encore aux événements du jour et à la politique courante, et ne se défendent ni les reproches au peuple ni la critique des mœurs publiques et des institutions. Mais, comme s'ils se résignaient aux nécessités de la situation, ils évitent, autant que possible, cette polémique violente, qui avait fait le renom de Cratinos, de Téléclidès, d'Hermippos, d'Eupolis et d'Aristophane à ses débuts. Ils inclinent de plus en plus, sans avoir

1. Thucydide, qu'on ne saurait accuser d'être trop défavorable aux Quatre-Cents, le dit formellement.

besoin de se faire violence à eux-mêmes et comme par une pente naturelle, vers la comédie de Cratès et de Phérécratès, c'est-à-dire vers la comédie mythique et allégorique, telle à peu près que l'avaient pratiquée les Siciliens Phormis, Épicharme et Dinoloque.

Il est vrai que tout nous manque pour nous faire une idée exacte de leurs œuvres et des transformations successives qui amenèrent la fin de l'Ancienne Comédie. Nous n'avons que des titres et des fragments de plus en plus rares et insignifiants. A peine même pouvons-nous dater approximativement quelques pièces. Or les dates ont ici une extrême importance. Car tous les poètes dont nous parlons, Strattis, Théopompe, Philyllios, Sannyrion et les autres jeunes émules de Platon et d'Aristophane ont tous commencé entre 414 et 404 à travailler pour le théâtre; ils ont continué à le faire de 404 à 388, et la plupart ont prolongé leur carrière dramatique bien au delà, lorsque, les *chorica* et la parabase ayant disparu, l'Ancienne Comédie avait fait place à une autre forme de l'art. Comment, lorsque les dates manquent la plupart du temps, distinguer sur quelques débris insignifiants celles de leurs œuvres qui appartenaient à l'Ancienne Comédie et celles qui étaient de la Comédie Moyenne? D'un autre côté, si l'incertitude et la menace des événements avaient déjà refroidi la hardiesse des jeunes comiques à leur début, lorsqu'Athènes tenait encore et qu'elle déconcertait les espérances de ses ennemis et les craintes de ses amis par des coups soudains et d'étonnants retours de fortune, combien leur polémique dut-elle devenir encore plus timide après la chute de leur patrie et l'effroyable tyrannie des Trente? Il faudrait pouvoir suivre les effets de cette timidité croissante et le déclin graduel de la

fantaisie et de l'ἰδέα ἰαμβική. Mais c'est impossible, faute de points de repère. Nous pouvons seulement constater d'une façon toute matérielle le changement qui s'est fait dans l'esprit de la comédie. Qu'on range dans une colonne les titres des œuvres qui offrent une apparence politique ou polémique,et dans une autre ceux des comédies mythologiques, littéraires ou morales, et l'on arrive à ce résultat que, sur plus de 90 pièces, il y en a 18 à peine qui devaient rappeler, et de fort loin, les audaces et les emportements de l'Ancienne Comédie dans son beau temps. Cette disproportion est bien significative ; elle prouve que le déclin de l'Ancienne Comédie commence en effet au moment où Müller a cru devoir placer la défaillance de l'esprit militant dans Aristophane, et que l'*idea iambikè* subsiste à peine dans les jeunes émules de ce grand poète et de Platon. Ils semblent déjà presque tous appartenir à la Comédie Moyenne, au moins par les sujets de leurs drames.

Ce sont d'abord des parodies directes ou indirectes des anciennes traditions fabuleuses; directes, quand le poète travestit plus ou moins les personnages divins ou héroïques de la fable; indirectes, quand il travestit quelque œuvre tragique dans laquelle Eschyle, Sophocle, Euripide ou quelque autre auteur dramatique avait déjà mis en scène ces personnages.

Aristophane se vantait bien gratuitement d'avoir chassé du théâtre cet Hercule glouton, toujours affamé, et toujours frustré dans la satisfaction de son appétit, qui faisait les délices de ses devanciers. Nous le voyons reparaître dans la pièce de Philyllios intitulée purement et simplement *Hercule*, puis dans l'*Hercule chorège* de Nicocharès et enfin dans le *Mariage d'Hercule* du même

poète, sujet également traité par Archippe. Nicophon fait représenter la *Nativité de Vénus*, Polyzélos celle de Bacchus et celle des Muses. Jupiter lui-même n'est pas respecté : il devait avoir un rôle ridicule, ainsi que Junon, dans le *Mariage sacré* d'Alcée, et probablement dans le *Ganymède* du même auteur, ainsi que dans la *Danaé* de Sannyrion. Endymion, Callisto, Pasiphaé, Amymone, Galatée, Io, Pandore, Amphitryon, fournissent autant de titres de comédies où leurs aventures étaient travesties. Ulysse et Pénélope avaient exercé dans deux pièces différentes la verve de Théopompe, qui avait encore emprunté à l'*Odyssée* ses *Sirènes*, sujet déjà traité ou bien repris par Nicophon.

La parodie des tragiques n'était pas une source moins abondante pour ces cadets d'Aristophane. On cite au moins six tragédies parodiées par Strattis, les *Myrmidons* d'Eschyle [1], le *Troïle* de Sophocle, la *Médée*, les *Phéniciennes* et le *Chrysippe* d'Euripide, et le *Philoctète*, pro-

1. Le travestissement des *Myrmidons* d'Eschyle par Strattis deviendrait très douteux, si l'ingénieuse explication que Kock donne du titre de cette comédie était fondée. Il ne reste des *Myrmidons* du comique que deux vers étrangement défigurés. En voici la traduction d'après la restitution de Kock : « Toute l'armée allait chaque jour de bonne heure aux bains publics, et puis ils dînaient pour trois jetons de fer (σιδαρέων, monnaie byzantine). » Partant de là, Kock écrit : « Il est évident que quelqu'un raconte à quel vil prix l'armée, sans aucun doute celle des Athéniens, se procurait toutes les choses nécessaires à la vie. Il s'agit, je pense, de ce temps (409) où Alcibiade, bien accueilli par l'armée de Samos, remporta ses grandes victoires sur les Lacédémoniens et se rendit maître de Byzance et de Sélymbrie. Plutarque raconte qu'après la victoire de Cyzique principalement, les soldats d'Alcibiade furent si enflés de leurs succès qu'ils se tenaient séparés du reste de l'armée (qui les avait rejoints) et ne frayaient ni dans le camp ni dans les gymnases avec leurs compagnons si souvent vaincus, tandis qu'ils ne l'avaient jamais été eux-mêmes. C'est par là qu'on peut, je pense, mieux expliquer le titre de la pièce qu'on ne l'a fait jusqu'ici. Les soldats d'Alcibiade auraient été appelés Myrmidons par une plaisanterie soldatesque de leurs compagnons dédaignés, et Strattis, usant de ce sobriquet, aurait composé son chœur de ces orgueilleux soldats. » *Com. Gr. frag.*, p. 721.

bablement de ce dernier. L'*Admète*, l'*Althée*, le *Thésée* de Théopompe, l'*Ægée* de Philyllios, les *Crétois* de Nicocharès et ceux d'Apollophane, les *Bacchantes* de Dioclès, l'*Antéia* d'Eunichos [1] rappellent des tragédies d'Euripide; le *Térée* de Cantharos, les *Lemniennes* de Nicocharès et les *Laveuses* ou la *Nausicaa* de Philyllios nous reportent à Sophocle, et le *Phinée* de Théopompe à Eschyle. Comme parodie ou des traditions en elles-mêmes ou des traditions mises en œuvre par les tragiques, la comédie devenait donc une comédo-tragédie, et, en faisant une pièce sous ce titre, Alcée caractérisa parfaitement et résuma d'un mot la comédie attique de son temps, comme le Sicilien Dinoloque, cent ans plus tôt, en employant le même titre, avait résumé et caractérisé la comédie de son pays.

D'un autre côté, l'Ancienne Comédie semble quitter son humeur militante pour une inoffensive peinture des mœurs; ce progrès ou, si on l'aime mieux, ce changement était naturel. Déjà, comme je l'ai fait observer, il y avait dans certaines pièces de la génération antérieure une comédie de mœurs encadrée dans une comédie politique, témoin les *Flatteurs* d'Eupolis, le *Solitaire* de Phrynichos, les *Nuées* d'Aristophane. Il suffisait que cet élément général et moral fût dégagé des personnalités et des actualités politiques, pour qu'une nouvelle forme de l'art se produisît. Cette forme, sans doute, n'arriva à une pleine existence, ni dans les derniers poètes de l'Ancienne Comédie, ni même dans ceux de la Moyenne. Elle y point cependant et s'y forme peu à peu. Je ne sais si les

1. Si Antéia est le nom d'une hétaire, comme le dit Athénée (XIII, p. 567 C.), l'*Antéia* d'Eunichos ne serait plus la *Sténobée* d'Euripide, et la comédie ne serait plus mythologique, mais éthique.

Chirogastores (*ceux qui vivent du travail de leurs mains*) de Nicophon et le *Puisatier* de Philyllios rentraient dans le caractère de la comédie de mœurs ou de celle de genre, mais Strattis paraît avoir représenté des riches amollis dans ses *Psychastes ou Hommes qui cherchent le frais*, et un fâcheux assommant dans son *Anthroporrhaïstès* [1], Théopompe un voluptueux et un bon compagnon dans son *Hédycharès*. Le *Callaischros* du même poète n'était probablement pas une satire personnelle contre Callaischros, père de Critias, mais la peinture plus ou moins générale d'un jeune beau (καλὸς) légèrement scandaleux dans ses mœurs et sa conduite ((αἰσχρὸς). Le nom d'*Iphigéron* ou d'*archivieux*, que portait une pièce d'Apollophane ou de Strattis, nous conduit à l'idée d'une peinture satirique de la vieillesse. Mais nous avons certains indices d'où l'on peut conclure avec plus d'apparence et de probabilité encore que l'Ancienne Comédie sur son

1. Tel ne serait pas le sens de cette comédie, si j'en croyais Meineke, suivi par Kock; le titre se rapporterait à un agonothète, c'est-à-dire à l'archonte-roi qui avait donné à l'acteur Hégélochos le premier rôle de l'*Oreste* d'Euripide et gâté par là les plaisirs du public. Nous lisons en effet dans un fragment, le seul significatif de cette comédie : « Et je me souciais peu des vers des autres; mais le plus beau drame d'Euripide, l'*Oreste* (un maudit archonte), l'a mis en pièces en louant Hégélochos, fils de Cynnare, pour jouer le premier rôle. » Est-il nécessaire d'en conclure que ce malencontreux archonte est l'anthroporrhaïstès? Pas plus, selon moi, que de conclure des plaintes de Cratinos dans les *Bouviers* contre l'archonte qui lui avait refusé un chœur au précédent concours, que cet archonte était le sujet des *Bouviers*. Dans un cas comme dans l'autre, il y a matière pour une sortie ou véhémente ou plaisante; il n'y a pas matière à une comédie. Le fâcheux, fléau ou bourreau des hommes, est un personnage d'un caractère difficile qui assomme le monde de plaintes plus ou moins ridicules, comme celles qu'il fait contre la maladresse de l'archonte. — La mésaventure d'Hégélochos était devenue proverbiale; elle fut une source de plaisanteries pour les comiques. Aristophane y fait allusion dans les *Grenouilles*, vers 303-304; Strattis, dans un fragment de provenance incertaine (60 de Kock); Sannyrion, dans sa *Danaé*. Ces allusions peuvent être de dates très diverses. Mais les vers de l'*Anthroporrhaïstès* n'ont de sens que si la maladresse de l'archonte était récente. L'*Oreste* étant de 408, la comédie de Strattis doit être de 407.

déclin ne penchait pas moins à la représentation telle quelle des mœurs qu'aux sujets mythiques et allégoriques. Nous verrons que les poètes de la Comédie Moyenne, suivis parfois en cela par ceux de la Nouvelle, aimaient à mettre en tête de leurs pièces le nom de quelque courtisane. Nous trouvons déjà cette habitude dans les derniers représentants de la Vieille Comédie. Théopompe avait fait une *Pamphila*, une *Néméa*, Alcée une *Palæstra*, Apollophane une *Dalis*, Céphisodore une *Antilaïs* ou *Rivale de Laïs*. De plus, le titre d''Αδελφαὶ μοιχευόμεναι (*les Sœurs galantes*), qu'Alcée avait donné à une de ses pièces, le titre d''Ασωτοι ἢ ἐπιστολή (*les Débauchés ou la Lettre*), qui était celui d'une comédie d'Eutychès, nous transportent, on le croirait, en pleine comédie de Philémon et de Ménandre.

Je regrette d'être réduit à des conjectures toujours trop incertaines, quand les pièces du procès manquent et qu'il n'en reste plus en quelque sorte que les étiquettes. Mais si je me trompe en attribuant tel sens à telle œuvre, ou telle œuvre à la première époque de la comédie attique et non à la seconde, je ne crois pas me tromper en attribuant en général à l'Ancienne Comédie vieillissant les deux tendances que je viens de signaler [1].

1. Ce qui peut embarrasser, c'est que quelques-uns des derniers poètes de l'Ancienne Comédie ont certainement travaillé pour la Moyenne. Ainsi Théopompe non seulement fait une allusion évidente au *Phédon* de Platon (ce qui peut-être ne prouverait rien) dans l'*Hédycharès*, mais encore parle d'Isée l'orateur dans son *Thésée*. Strattis se moque de Lycisca, concubine du vieil Isocrate. Nicocharès écrit encore en 354, si c'est lui que nomme l'inscription (p. 231, t. I du *Corpus*) ΝΙΚ... ΗΣ, ΤΕ : ΠΟΙΗΤΕΙ (Nichocharès quatrième dans le *Poète*). Or ce qui est certain de ces trois-là peut légitimement s'induire des autres. Comment reconnaître alors, avec les minces indications que nous avons, celles de leurs œuvres qui appartiennent à la première forme de la comédie attique, et celles qui sont de la seconde? Heureusement cela n'est pas nécessaire. De l'énorme quantité de leurs pièces à titres mythologiques et dans lesquelles l'élé-

La comédie attique rétrogradait à certains égards par delà Phérécratès et Cratès jusqu'à Épicharme, Dinoloque et Phormis. Car Cratès et son imitateur se donnaient la peine d'inventer leurs fictions, et quatre titres à peine parmi ceux qui nous sont parvenus de leurs pièces (les *Héros*, la *Lamie*, les *Hommes-fourmis*, *Chiron*) touchent à la mythologie traditionnelle ou aux croyances superstitieuses du peuple. Avec la génération de Théopompe et de Strattis, les titres mythologiques sont aussi nombreux que dans la comédie sicilienne; les dieux et les héros font une véritable invasion sur la scène comique. Mais il y a une grave différence entre les poètes d'Athènes et ceux de Syracuse. On ne voit pas que ceux-ci aient fait de parodies proprement dites; ils se contentaient de développer ce que les anciennes traditions offraient de plaisant. Jupiter veut marier son fils Hercule à Hébé; Héra ne consent qu'à grand'peine et de mauvaise grâce à donner sa fille au bâtard de son mari. Si la reine de l'Olympe et le maître des hommes et des dieux ressemblent à un ménage mal uni de Syracuse, c'est que leurs faiblesses étaient celles des simples mortels. Dionysos grise Héphaistos, c'est qu'il était de tradition qu'il avait ramené par ce stratagème l'exilé boudeur parmi les Olympiens, qui s'ennuyaient de ne plus rire d'un rire inextinguible en voyant leur échanson boiteux trottiner par l'Olympe. De même qu'un excellent dessinateur, par des dégradations successives et presque insensibles, peut faire de la tête d'un Apollon une poire ou une face de grenouille, de même le poète sicilien n'avait qu'à appuyer

ment agonistique était très faible, on peut hardiment conclure qu'il y avait peu de différence : 1° entre leurs pièces représentées après 388 et celles qui l'avaient été entre cette date et 404; 2° entre celles-ci et les pièces données entre 404 et 412.

quelque peu sur ce que les légendes divines ou héroïques avaient de trop humain, pour transformer naturellement et sans violence les héros ou les dieux en bons bourgeois de Mégare ou de Syracuse. A peine peut-on dire que c'est là de la parodie. Dans tous les cas, ce n'est pas celle qui dit platement les choses relevées, ou magnifiquement les choses basses, pour dégrader le sublime. La parodie, au contraire, sous toutes ses formes devient le fond de la plupart des pièces mythologiques des jeunes contemporains d'Aristophane. Ils ne peuvent faire entrer Jupiter chez Alcmène sans lui donner un pif énorme et sans le dire, de peur qu'on n'en ignore [1]. Mais ce qui fait principalement leurs délices, c'est la parodie des grandes œuvres tragiques. Aussi n'est-ce pas la partie plus ou moins plaisante de la légende de Philoctète ou des fils d'Œdipe, etc., qu'ils développent librement; c'est du *Philoctète* ou des *Phéniciennes* d'Euripide, et surtout du poète lui-même, qu'ils se moquent et qu'ils s'amusent. Là est, je crois, ce qui les sépare d'Épicharme. Quelques noms propres jetés çà et là, avec des épithètes peu flatteuses, ou même ridiculisés uniquement par le contexte, ne mettraient pas entre leur art et le sien une différence bien considérable. L'emploi même du chœur, quoiqu'il ne soit pas sans influence sur le développement du drame, ni sur la nature du comique, constituerait plutôt une différence de forme qu'une différence essentielle en des pièces de matière identique. Mais cette parodie éternelle, tant dans l'ensemble de la fable que dans le détail, est

1. C'est un des deux seuls vers qui restent de l'*Amphitryon* d'Archippe : « Quoi! ayant un museau aussi long! » On peut supposer que c'est Mercure qui fait ce compliment à Jupiter, au moment où celui-ci va tenter sa galante aventure.

la marque distinctive de l'Ancienne Comédie sur son déclin ; elle ne sépare pas moins Théopompe, Strattis et autres d'Épicharme que de Cratès et de Phérécratès, et je ne crois pas que cette différence soit à leur avantage.

Il y avait dans la comédie sicilienne et dans celle de Phérécratès une partie vive qui pouvait encore se développer ; c'est la peinture des mœurs de tous les jours sans préoccupations politiques. Nos comiques ne l'ont pas négligée ; mais on peut craindre qu'ils ne s'en soient tenus à ce qu'il y a de plus extérieur et de plus superficiel dans cette représentation.

Que, dans les *Psychastes*, on nous montre des voluptueux « demandant une ombrelle ou un éventail » et refusant de « boire tout vin qu'on n'aurait pas fait rafraîchir dans un puits ou mêlé avec de la neige », ou, dans les *Asoti ou la Lettre*, des débauchés qui « savent les premiers si la neige est mise en vente et qui mangent les premiers le rayon de miel nouveau », ou, dans telle autre comédie, des oisifs qui mettent leur gloire à « nourrir des paons uniquement pour leur plumage » ; cela ne nous fait pas pénétrer bien avant dans les mœurs de la société athénienne ni dans la connaissance des éternels mobiles du cœur humain. Même à ne considérer que la comédie de mœurs assez superficielle qu'avait pratiquée Phérécratès, nous ne voyons pas qu'elle ait été beaucoup dépassée par les comiques de cet âge. Sa *Pétalé* ou sa *Corianno* valaient dramatiquement la *Pamphile* de Théopompe, avec son attirail de courtisane, « éponge, cuvette, éventail, nombreuses fioles à boire, qu'elle vidait de leur contenu sans mélange en l'honneur de la Fortune, pour jaser après comme une cigale, de manière à attrouper tout le bourg ». Le seul bout de scène qui nous reste de ces comédies, où

les hétaires et les esclaves jouaient le principal rôle, montre plus d'élégance précieuse que d'observation et de verve comique. « Viens ici, dit un personnage de *Déméa* à une coupe, viens ici, fidèle enfant de (l'habile) potier Thériclès. Noble forme, quel nom te donner? N'es-tu pas un miroir de la nature, lorsque tu es remplie? Non, tu n'es pas autre chose. Approche donc que je te remplisse... Vieille Théoclyté, ô vieille. — Que me veux-tu? — Viens, très chère, que je te baise. Ici, Théoclyté, approche de ton nouveau compagnon d'esclavage. Ainsi... Bien. — Misérable petit fripon, tu veux me tenter. — Oui, c'est bien cela. Je veux boire à ta santé la coupe de l'amitié. Prends, et quand tu auras bu autant que le cœur t'en dit, rends-moi le reste. » Un vers de la *Palestra* d'Alcée semble indiquer une intrigue fréquemment employée depuis par la comédie grecque et par la comédie latine. Pour se débarrasser des importunités d'un amoureux, une femme se donne un substitut, Palestra ou toute autre servante, qu'elle enferme avec le galant dans une chambre obscure, après l'avoir dûment parfumée, comme c'était la coutume pour les rencontres amoureuses. Et peut-être a-t-on dans ce distique une bribe de la scène où quelque servante annonçait l'arrivée du galant en bonne fortune : « Il est ici en personne. Si j'ouvre plus la bouche sur ce que je viens de dire qu'un rat en nourrice »... *je veux bien mourir*. Je n'oserais certes, sur d'aussi misérables fragments, juger l'espèce de comédie morale qui commençait à prendre une place de jour en jour plus grande dans les successeurs d'Aristophane et de Platon. Mais ce qui me porte à croire qu'elle ne reçut que des développements insignifiants, plus satiriques que dramatiques, c'est qu'après l'extinction de la comédie agonistique, cette

comédie morale, qui doit consister surtout dans la vive peinture des mœurs et de la passion, mit encore plus d'un demi-siècle à se dégager des fantaisies conventionnelles qu'elle avait héritées de sa devancière.

Quoi qu'il en soit, cette multiplicité de pièces ou éthiques ou mythologiques ou littéraires trahit un affaiblissement sensible dans l'esprit militant de l'Ancienne Comédie. On le sent au changement de style et à la nature des plaisanteries. Le style se fait artificiel et tout littéraire. Les gros mots y deviennent rares, et c'est avec étonnement qu'on lit dans les *Fêtes de Vénus* de l'élégant Théopompe : « L'âne de Mélite se met à braire, Philonidès, qui, de l'accouplement de sa mère avec un âne, est né et a grandi pour le dommage de la cité [1]. » Les mots cyniques tendent à disparaître. A peine en trouverait-on deux ou trois dans plus de 364 fragments, et je ne crois pas que ce soit là un pur effet du hasard. Certes il n'y aurait pas à regretter que la Muse comique eût désappris le langage des rues et des mauvais lieux, mais à la condition qu'elle ne perdît pas en même temps l'énergie, le mouvement, l'éclat du style, ni la franchise et la saveur du parler populaire. Or, autant qu'on en peut juger sur des fragments généralement très courts, les derniers venus de l'Ancienne Comédie n'ont plus d'autre qualité qu'une certaine facilité élégante : l'éloquence leur manque. Déjà leur élégance laisse percer de [illegible] ces de recherche. Théopompe appelle une coupe pleine de vin le miroir de la nature. Strattis, au lieu des

1. Philyllios disait presque aussi grossièrement : « Certes, quelque chamelle a enfanté Philonidès ». (P. 23.) Philonidès est un des personnages dont les noms paraissent dans les dernières pièces d'Aristophane, entre autres dans le *Ploutos*.

pains, dit les fils de la farine, et Philyllios renchérissant les appelle les fils de la farine au teint de lait (πύρων ἐκγόνους... γαλακτόχρωτας). Quelque beau parleur chez ce dernier poète, sans doute pour étonner son interlocuteur et le public, va déterrer le vieux mot *bédy* (air), qui depuis longtemps dormait parmi les gloses. Nous voilà déjà sur le chemin des gentillesses de la Moyenne Comédie. Cela est encore plus sensible lorsque l'on considère la nature des plaisanteries de ces poètes. L'une des mieux tournées est celle-ci de Théopompe : « Le joli mot d'Euripide et bien trouvé : celui-là est heureux qui... dîne en ville », dont on peut rapprocher celle de Strattis qui a eu l'honneur d'être citée et commentée par Aristote : « Je veux vous donner un conseil bien sage : Quand vous ferez cuire des lentilles, n'y ajoutez pas de parfum. » Il semble qu'ils parodient toujours quelque chose ou quelqu'un. Voyez cette consultation dans le *Phinée* de Théopompe : « Cesse de jouer aux dés, jeune homme, et mange désormais des blettes. Tu as le ventre dur; ne mange pas de petits poissons de rochers. Le vin est excellent pour le bon conseil. Si tu suis ce régime, tu t'en trouveras bien pour tes affaires. » On dirait que c'est un Hippocrate qui parle : « Ταῦτ' ἢν ποιῇς, ῥᾴων ἔσει τὴν οὐσίαν [1]. » Un autre tic de la Comédie Moyenne et qui commence dans les derniers représentants de l'Ancienne Comédie, c'est de mettre dans la bouche de l'un des interlocuteurs quelque expression dialectale que l'autre ne comprend pas. « *Sphyréna*, qu'est-ce cela? — C'est ce que vous appelez *kestra* (mulet de mer), vous autres Attiques. » Sannyrion complique la chose en rappelant la formule homérique

1. Meineke a rapproché de ce vers cette formule hippocratique (*De affect.*) : Ταῦτα ἢν ποιέῃ, ῥήιον οἴσει τὴν νοῦσον.

sur le langage des hommes et le langage des Dieux : « Nous, Dieux, nous appelons *pelanos* ce que, dans votre langage profane, vous appelez *alphita* (farine), vous autres mortels. » Pour peu que ces plaisanteries se prolongent, elles deviennent insupportables, témoin cette tirade des *Phéniciennes* de Strattis : « Vous n'y entendez rien, vous tous citoyens de Thèbes; vous n'y entendez rien : vous nommez, à ce qu'on dit, *opisthotila* la *sépia* (sèche), *ortachilos* l'*alectryon* (coq), *sactas* le *iatros* (médecin), *héphyra* la *géphyra* (pont), *tuca* les *suca* (figues), *côtelades* les *chelidones* (hirondelles), *acolos* l'*enthesis* (bouchée), et *néaspatôton* ce qui est *néocattuton* (nouvellement tissu). » Les mauvais jeux de mots n'étaient pas plus rares dans Aristophane que dans ses jeunes émules. Mais, chez lui, ils ne sont pas puérils comme dans les *Poissons* d'Archippe ou pédantesques comme dans ce fragment de Philyllios : « Je te rends cet hommage, ô amphore, que tu portes le nom de mesurée à cause de ta mesure (μετρητὴν μετριότητος εἵνεκα). » Ces poètes pouvaient encore se croire les conseillers du peuple et dire dans quelque parabase, comme Théopompe dans celle des *Enfants* : « Tous les biens sont venus aux hommes par mon commerce [1] »; ils n'avaient plus rien de ce qui peut faire vibrer la fibre populaire.

1. Meineke conclut de ce débris de la parabase que les *Enfants* étaient une des premières pièces de Théopompe; je n'en conclurais rien du tout; je suis loin d'être aussi persuadé que Meineke qu'entre 403 et 388 les comédies étaient nécessairement dénuées de cette allocution au public. L'autre raison qu'il donne de l'ancienneté relative de la pièce de Théopompe ne me paraît pas plus fondée. Le poète s'y moquait de Lespodias et de ses plaies aux jambes qu'il cachait au moyen de quelque vêtement; or Lespodias a surtout de la notoriété dans la 91e et la 92e olymp., c'est-à-dire entre 416 et 408. Donc la pièce de Théopompe doit être de ce temps-là. Mais alors il faudrait en dire autant du *Cinésias* de Strattis, où était rappelée la même infirmité, et des *Laveuses ou Nausicaa*

L'Ancienne Comédie avait donc désarmé : ce qui n'empêcha pas ses patrons, je veux dire les chefs du parti oligarchique, arrivés au pouvoir après la prise d'Athènes par Lysandre, de renouveler, dit-on, contre elle, les prohibitions de Morychidès et de Syracosios. Il fut défendu aux comiques de jouer et de nommer les personnes vivantes. C'est cette tradition, sans doute, qui a fait dire à Schlegel que l'Ancienne Comédie finit de mort violente, lorsqu'elle était encore dans toute sa vigueur et dans tout son éclat [1]. C'est là aussi ce qui fait croire et répéter généralement qu'elle périt du coup que les Trente lui avaient porté. Je sais que cette opinion n'est pas nouvelle, mais de tradition. Selon Platonios et l'Anonyme [2], l'oligarchie et la méchanceté étant venues à

de Philyllios, où ce comique le représentait comme chicanier et ennemi des procès. Or Meineke place, et avec raison, le *Cinésias* entre 396 et 389, et rien ne prouve que la pièce de Philyllios soit de beaucoup antérieure. On est vraiment fort embarrassé, vu le peu de renseignements que nous ont transmis les anciens, de dater approximativement les pièces de ces derniers représentants de l'Ancienne Comédie.

1. Cela n'est vrai qu'autant qu'on fait consister à ce moment toute l'Ancienne Comédie dans les *Grenouilles* d'Aristophane.

2. *Prol. de Com.*, I. Je traduis le passage de Platonios; on verra quelles étranges confusions se permet ce compilateur. Après avoir dit un mot des antiques franchises de la comédie, il continue : « Par la suite, la démocratie succombant sous la tyrannie de ceux qui gouvernaient Athènes, l'oligarchie s'étant établie et le pouvoir du peuple ayant passé au petit nombre, dans cette puissance de l'oligarchie, la crainte saisit les poètes. Ils n'osaient railler personne ouvertement, parce que les insultés demandaient justice contre eux. Nous savons donc qu'Eupolis, pour avoir fait représenter les *Baptes*, fut asphyxié sous l'eau de la mer par celui contre lequel il les avait dirigés. C'est pourquoi les poètes devinrent plus timides à railler et les chorèges firent défaut. Car les Athéniens ne se sentaient plus d'empressement à élire les chorèges qui devaient payer les choristes. Aristophane fit donc représenter l'*Æolosicon* qui n'a plus les chants du chœur. » Et Platonios poursuit ainsi pendant une page encore, brouillant les temps et les choses. On peut juger combien il se fait une idée peu nette de la chronologie par ce fait qu'il passe subitement, comme s'il n'y avait rien dans l'intervalle, des *Baptes* (416) à l'*Æolosicon*, représenté on ne sait à quelle date, mais certainement entre 388 et la mort d'Aristophane, vers 360. Il n'est pas bien sûr qu'il ne

triompher, les riches et les magistrats défendirent de jouer les citoyens nominativement et en personne, et tuèrent l'Ancienne Comédie en ne donnant plus de chœur aux poètes qui la cultivaient. Mais si ancienne soit-elle, cette opinion n'est pas moins une erreur; et si elle contient tout juste assez de vérité pour en imposer à des esprits inattentifs, elle est inadmissible et contraire aux faits les plus certains.

Il est vrai que l'Ancienne Comédie dut encourir, comme la rhétorique, les soupçons et peut-être les rigueurs des Trente [1]. Il est vrai encore qu'entre la chute de ces tyrans et l'année 388, où fut représenté le second *Ploutos*, l'Ancienne Comédie, on peut le dire à la lettre, ne fit qu'achever de mourir. Elle n'en subsiste pas moins durant cet intervalle de quinze ans, d'une part avec ses anciennes libertés, que lui avait rendues l'archontat d'Euclide, tous les actes législatifs des Trente étant abolis, d'une autre part avec toutes ses parties constitutives.

Quoique la transformation de l'esprit de l'Ancienne Comédie ait dû s'accentuer encore davantage après la

mette pas la tyrannie des Trente à la même date, peu s'en faut, que la mort d'Eupolis, c'est-à-dire avant le départ d'Alcibiade pour la Sicile. C'est du moins ce que l'on doit conclure de son langage, si les mots : τῆς δημοκρατίας ὑποχωρούσης ὑπὸ τῶν κατὰ τὰς Ἀθήνας τυραννούντων, ont quelque sens. Voilà ce qu'on appelle la tradition historique de l'Ancienne Comédie mise à mal par les Trente.

1. Quant à la loi qu'on leur prête, au sujet du moins de la comédie, elle n'est rien moins que certaine. La terreur qu'ils inspiraient était suffisante pour réduire les poètes comiques au silence; j'en dis autant des Quatre-Cents auxquels on attribue une loi semblable, sans désigner celui qui l'a portée. Ces deux prohibitions me paraissent non moins problématiques, sans être aussi étranges, que le décret extravagant attribué à Cléon par le scholiaste des Guêpes sur le vers 1291. Ἐψηφίσατο γὰρ ὁ Κλέων μηκέτι δεῖν κωμῳδίας ἐπὶ τῷ θεάτρῳ εἰσάγεσθαι, ὅτι δὴ ξένων παρόντων πολίτας ἔσκωπτον. Cléon connaissait trop bien le peuple pour vouloir le priver du plaisir de la comédie. En fait de lois prohibitives, on ne connaît certainement que le décret de Morychidès (440) et celui de Syracosios (415).

défaite définitive et l'abaissement d'Athènes, surtout à cause de l'atroce régime oligarchique qui avait huit mois pesé comme un cauchemar sur la cité, la comédie ne renonça pas à dire son mot sur les affaires et les hommes du jour. Elle resta donc personnelle et politique.

Et quand je dis personnelle, je n'entends pas seulement qu'en continuant de nommer effrontément les personnes, elle se rit de pauvres hères comme Phormion le sourd, Opuntios au long museau, Acestor le Mysien, Arabios aux chœurs sans fin, ou Léotrophidès le dithyrambique, qui pesait bien trois livres et qui paraissait à Léontios, fils d'Aglaion, avoir bon teint et être aussi charmant qu'un cadavre. Peu m'importerait même qu'avec Théopompe elle se moquât de Télestès et de ses métaphores recherchées; avec Strattis, de Philyllios et de ses procédés comiques; avec Strattis et Aristophane, de la maigreur étique de Sannyrion, long pieu semblable à ceux dont les ouvriers en cire se servaient pour faire leurs modèles, au point que sa taille fluette et grêle avait besoin pour se soutenir d'un corset de cuir; ou que tous, Platon, Aristophane, Théopompe, Philyllios, Néocharès, daubassent sur Philonidès et ses airs stupides, ou sur le richard insolent Dionysios, perruquier par son grand-père, ainsi que les comiques avaient fait pour Cléonyme dans les vingt années précédentes, comme s'il fallait toujours à la comédie quelque plastron, à défaut de personnages plus notables à flétrir. Mais ils attaquaient des hommes plus considérables par leur naissance ou par leur condition, comme le fils d'Alcibiade, affectant de ressembler en tout à son père et imitant sa démarche efféminée, ses penchements de tête et son grasseyement, et des hommes politiques ou qui commençaient à faire

figure dans l'État, comme Agyrrhios, ou qui étaient parmi les libérateurs, comme Archinos, Épicratès et Thrasybule [1], ou qui, sans être parmi les chefs du mouvement de Philé, y avaient pris une part active comme Anytos, « le corroyeur, le savetier », et peut-être Mélétos, « le mort des Lénéennes » [2]. Mais ils mettaient encore en scène des personnages vivants ou tout au moins les prenaient pour sujets d'un drame comique tout entier. Que le fait devînt de plus en plus rare, je le crois volontiers; les poètes eux-mêmes devaient enfin sentir l'inconvénient de ces exécutions publiques. Mais un seul exemple certain suffit pour démontrer que la chose n'était pas inter-

1. Je rapporte au temps de la restauration ce que le scholiaste des *Grenouilles* dit d'Archinos, à cause du rapprochement qu'il fait avec Agyrrhios, lequel ne commence à paraître dans la politique, si nous en croyons Aristophane, qu'après l'expulsion des Trente. Au sujet des vers où Aristophane maudit l'orateur qui rogne le prix des comiques, le scholiaste écrit : Ceci contre Archinos. Prenez garde que ce ne soit aussi contre Agyrrhios. Platon les mentionne dans son *Appareil scénique* et Sannyrion dans sa *Danaé*. Ces deux orateurs préposés aux finances publiques avaient diminué le prix accordé aux comiques qui les avaient joués. » — Épicratès était nommé dans le *Zopyre* de Strattis : « Je ne donnerais pas d'Épicratès une pelure d'orange. » Quant à Thrasybule, il était représenté comme orgueilleux et insolent dans le *Cinésias* du même poète : ὁ ἀξιωματικὸς καὶ αὐθάδης. (Sch. sur le *Pl.*, vers 550.) L'était-il aussi comme vénal, méprisant le peuple et voulant tout s'assujettir? (Sch. sur les *Eccl.*, vers 203.) Le mot οὗτος, par lequel commence la scholie des *Ecc.*, comme l'article ὁ de la sch. du *Pl.*, prouvent que les scholiastes veulent distinguer le personnage dont il est question, de Thrasybule de Stiria, libérateur d'Athènes. Mais il ne faut tenir aucun compte de ces scrupules. Le Thrasybule attaqué par les comiques est bien Thrasybule de Stiria. Il n'y a pour s'en convaincre qu'à lire ce qui nous reste du discours de Lysias contre Ergoclès (*Disc.*, XXVIII). « Il a bien fait de mourir; il ne devait plus vivre après de pareils complots, etc., » dit l'ancien compagnon d'armes et ami du vainqueur de Philé. Le logographe parle comme l'eût fait son client; les comiques, comme faisaient un certain nombre d'Athéniens à la date de 390 et 389. — Anytos est bien certainement un des réfugiés qui revinrent avec Thrasybule. Je ne l'affirmerais pas de Mélétos; il était, dans tous les cas, du parti démocratique, comme le prouve sa participation à l'accusation de Socrate.

2. Cette qualification fait-elle allusion au mauvais succès de sa trilogie tragique l'Œdipodie?

dite. Or Strattis, qui avait déjà pris pour sujets de comédies Pausanias, l'ami d'Agathon, et l'acteur tragique Phidippidès, favori d'Alcibiade, dirigea entre 396 et 389 toute une pièce contre le poète dithyrambique Cinésias. En quoi ce personnage avait-il démérité des comiques pour être pris ainsi à partie tout un drame durant? On ne sait. Jusqu'alors les comiques l'avaient turlupiné comme un grotesque, s'étaient moqués innocemment de sa frêle et malingre personne et de ses vers ronflants et vides, l'avaient violemment attaqué comme un corrupteur de la musique; mais ils ne l'avaient pas traité en ennemi. Aurait-il donc, impatienté de leurs plaisanteries, commis le crime impardonnable, non pas de supprimer les chorégies, comme le dit ridiculement le scholiaste des *Grenouilles*, mais de faire diminuer la quotité des récompenses comiques? Il est certain que Cinésias n'était pas seulement un mauvais poète, mais un personnage riche et remuant, ayant par conséquent de l'influence dans la cité. « Que Cinésias fût maladif, mais d'ailleurs homme de talent, c'est ce que montre l'orateur Lysias, lorsqu'il dit qu'ayant déserté son art il faisait le métier de sycophante et par là s'enrichissait. » Il est donc probable que Strattis ne se contentait pas de l'appeler ironiquement « Achille le Phthiote » parce qu'il avait abusé dans un dithyrambe, à ce qu'il paraît, de l'apostrophe : *Phthiota Achilleu*, ni de maudire sa musique et ses vers en le qualifiant d'assassin des chœurs. Il devait même faire plus que de lui reprocher son impiété, quoique les accusations sur ce point pussent être assez graves. Il ne pouvait ménager l'intrigant qui se faisait accusateur public et qui s'enrichissait par ses dénonciations, quoique ceux [illegible]ltent le *Cinésias* ne nous disent rien à ce sujet. La

véhémence et l'âpreté manquaient peut-être à l'œuvre de Strattis; mais elle n'en était pas moins dans le goût de l'Ancienne Comédie, la veille en quelque sorte du jour où cette comédie allait finir [1].

Elle ne renonçait pas plus à la politique qu'aux personnalités. Quatre pièces au moins qui paraissent avoir suivi de très près le rétablissement de la démocratie, le *Rhinon* d'Archippos, le *Tisamène* de Théopompe, le *Démotyndare* de Polyzélos et la *Vieillesse* d'Aristophane, semblent bien avoir été des œuvres politiques, se rapportant toutes à peu près au même sujet, la délivrance et la renaissance d'Athènes. Il est probable qu'il s'agissait

1. J'ai adopté la date très large de Meineke (396-389). Mais on peut serrer la question de plus près. En admettant que le Thrasybule maltraité par Strattis soit Thrasybule de Stiria, ce n'est plus entre 396 et 389 que flotte la date du *Cinésias*, mais entre 390 et 389. Thrasybule mit à la mer en 390 pour aller secourir Rhodes. (Voy. Curtius, *Hist. gr.*, l. V, ch. I, p. 251, 252 de la traduction.) C'est à la fin de 390 et au commencement de 389 que commencèrent le mécontentement et les insinuations contre lui. Les plus modérés de ses adversaires l'accusaient de ne pas remplir la mission pour laquelle il avait reçu les forces de la république, afin de rançonner les villes de Thrace. Mais les autres allaient beaucoup plus loin. « Lorsque ses officiers, dit Lysias, reçurent l'ordre de revenir pour rendre leurs comptes, Ergoclès dit que vous reveniez à vos anciennes mœurs et à vos habitudes de délation, et il conseilla à Thrasybule d'occuper Byzance et en gardant votre flotte d'épouser la fille de Seuthès; ainsi, disait-il, tu couperas court à leurs accusations, et tu feras que, cessant de passer leurs loisirs à te tendre des embûches à toi et à tes amis, ils commencent à craindre pour eux-mêmes. Ainsi, Athéniens, ils ne se sont pas plus tôt remplis et n'ont pas joui plus tôt de ce qui est à vous, qu'ils se sont regardés comme étrangers à la cité. Une fois riches ils vous prennent en haine et, au lieu de se tenir prêts à vous obéir, ils se mettent en mesure de vous commander, et, craignant pour leurs vols, ils sont prêts à occuper des places fortifiées, à établir l'oligarchie et à tout faire pour que vous soyez chaque jour dans les plus terribles dangers. Car ils pensent qu'ainsi vous ne ferez plus attention à leurs propres fautes, mais que, craignant pour vous-mêmes et pour la république, vous vous tiendrez tranquilles à leur égard. » Voilà ce qui explique l'accusation d'arrogance insupportable et d'insolence rebelle, de l'un des scholiastes, et celle de vénalité, de mépris du peuple, d'orgueil qui n'en veut faire qu'à sa tête, de l'autre. Et je ne doute pas que la seconde de ces accusations ne vienne de Strattis comme la première.

dans le drame d'Archippos de Rhinon, un des Dix qui gouvernèrent momentanément après la chute des Trente, et dans celui de Théopompe, de Tisaménos, qui proposa le rétablissement de la constitution de Solon. Quant au *Démotyndare*, ce serait, selon l'explication de Kuhn, le peuple ressuscité par Thrasybule comme Tyndare le fut par Esculape [1] : fable toute semblable à celle de la *Vieillesse*, où Aristophane représentait le peuple vieilli d'Athènes faisant peau neuve comme les serpents, et revenant à une florissante jeunesse. Mais on peut élever des doutes tant sur le sens des trois premières de ces pièces que sur la date de la quatrième. Il n'y a pas de doute possible sur le sens ni sur la date approximative des *Telmessiens* et des *Heures* d'Aristophane. Nommant Aristyllos comme les *Femmes à l'assemblée* et comme le *Ploutos*, ces deux comédies sont de la fin de la carrière

1. Cette explication n'est pas certaine sans doute. Elle paraît plus vraisemblable toutefois que celle que l'on propose. Démotyndare, dit-on, est un maître, un chef du peuple, Alcibiade ou tout autre personnage d'une autorité prépondérante. Fritzsch suppose donc que cette pièce était très semblable au *Triphales* d'Aristophane et qu'elle fut représentée vers la 92e ol., 2 ou 3. Le titre ne répugne pas à cette explication, pouvant aussi bien signifier le Tyndare du peuple, que Tyndare-peuple. Mais les raisons pour lesquelles on rejette l'interprétation de Kuhn me paraissent bien légères. Polyzélos cite Hyperbolos en lui appliquant la qualification de Phrygien (ou d'étranger, de barbare). Que viendrait faire cette injure six ou sept ans après la mort d'Hyperbolos. Je riposte : Que vient-elle faire six ou sept ans après son bannissement par l'ostracisme? Elle n'a pas plus de raisons d'être dans un cas que dans l'autre, ou elle a les mêmes raisons d'être dans les deux cas. Mais la mention de Théramène. D'abord ce n'est pas de Théramène, mais d'un mot qu'on lui prêtait et qui paraît être devenu proverbial, qu'il est parlé. Ce mot pouvait donc être rappelé bien longtemps après son auteur. Et puis on suppose un *præpotentem virum;* en 412, 411, il n'y en a pas. Après 409, il n'y a qu'Alcibiade, et il me paraît peu probable qu'il soit le Tyndare du peuple. Je n'ajoute pas que les fragments, à part le mot de Théramène, nous ramènent tous à une fête, célébrée par des banquets; ces fragments sont trop rares pour qu'on puisse en induire quoi que ce soit, si ce n'est qu'on festinait dans le Démotyndare, comme dans beaucoup d'autres comédies.

comique du poète [1]. Et d'un autre côté si elles étaient peu agressives contre les hommes et le gouvernement, elles rentraient cependant dans la polémique habituelle de l'auteur ou dans la politique telle qu'il l'entendait. Les *Heures* avaient pour but la conservation des anciennes croyances et étaient dirigées contre les dieux étrangers qui envahissaient la cité; les *Telmessiens* résumaient les trop légitimes préventions d'Aristophane contre les devins et un peu contre la divination. Mais il n'est pas nécessaire de recourir à des conjectures ni de multiplier les raisons plus ou moins certaines pour prouver que l'Ancienne Comédie se mêlait toujours des affaires publiques, après comme avant les Trente. Une seule comédie, profondément marquée de ce caractère politique, suffirait pour cette démonstration. Or nous en connaissons au moins deux de Platon, la *Hellade* ou les *Iles* et les *Députés*, qui ne laissent aucun doute sur la liberté de la comédie dans les premières années de la Restauration. Le poète protestait énergiquement dans les *Iles* contre l'empire maritime de Sparte. C'est aux Lacédémoniens et non, comme le veut Bergk, aux Athéniens [2] qu'il faisait dire par Neptune :

1. On peut préciser encore davantage la date approximative de ces comédies. Ce n'est pas seulement entre 403 et 388 qu'on peut affirmer qu'elles ont paru. C'est entre 403 et 399. Car, dans les *Telmessiens*, le disciple de Socrate, Chéréphon, était traité de sycophante, et dans les *Heures*, de fils de la nuit. Or il était certainement mort en 399, comme le témoigne l'apologie de Platon, et Aristophane n'a pas pour habitude de mentionner outrageusement des hommes morts, à moins qu'ils n'aient joué un rôle considérable, comme Périclès, Cléon, Hyperbolos et, dans un autre genre, Euripide. Seulement une difficulté se présente. Si ces pièces sont de la date approximative que je leur assigne, comment Aristophane attaque-t-il Aristoclès-Platon, sous le nom d'Aristyllos? Platon n'était guère en vue, ce semble, avant la mort de Socrate. Ce qui ne fait pas difficulté pour les *Ecclésiazousai*, qui sont de 392, me paraît une objection assez grave contre l'identification d'Aristyllos et de Platon, lorsqu'il s'agit de comédies antérieures à 399.

2. Un poète comique, si réactionnaire et ennemi de la démocratie

« Si tu rends volontiers cette mer, très bien; sinon, je détruirai tout cet empire d'un coup de mon trident. »

C'est l'Athénien vaincu, lésé dans les droits de sa patrie, qui disait fièrement pour rappeler les services et les titres glorieux d'Athènes :

« Ton tombeau (ô Thémistocle), placé dans un lieu favorable, sera pour les navigateurs un éternel sujet de discours : il frappera leurs regards, soit qu'ils partent d'ici, soit qu'ils y abordent, et quand il se donnera une bataille navale, il la contemplera [1]. »

Plusieurs années auparavant, Démétrios, sans oser encore faire entendre ces revendications d'Athènes vaincue et démantelée, rappelait dans une pièce intitulée *la Sicile* que « les Spartiates avaient jeté bas les murs de la ville et pris ses vaisseaux comme otages, afin que désormais les Péloponnésiens ne fussent plus vaincus sur mer »; et Théopompe, dans une pièce qui doit être postérieure à la *Hellade*, peut-être dans le *Mède*, se plaignait que le roi des Perses fût maître des affaires de la Grèce et que « les Lacédémoniens, semblables à de méchantes cabaretières, n'avaient fait goûter aux Grecs le vin si doux de la liberté que pour le gâter en y versant du vinaigre [2] ».

qu'on le suppose, ne pouvait conseiller aux Athéniens de renoncer à l'empire de la mer; c'eût été leur conseiller de se suicider; il se contentait de crier contre l'abus qu'ils faisaient de cet empire, d'ailleurs légitime. La pièce des *Iles* est donc postérieure et non antérieure à 404.

1. C'est avec toute probabilité que Saintenis a rapporté à l'*Hellade* ou aux *Iles* ce fragment de Platon, cité par Plutarque sans désignation de la pièce d'où il était tiré (Plutarque, *Vie de Thémistocle*, ch. XXXII).

2. Voici l'ordre chronologique probable des trois comédies ci-dessus indiquées : La *Sicile* est antérieure à la bataille de Cnide; elle est donc du temps où Athènes, voisine encore de sa défaite, toute démantelée du côté de la mer comme du côté de la terre, regrettait son empire maritime détruit, mais n'était pas encore en situation d'espérer le voir bientôt rétabli. La *Hellade* touche au temps où Conon victorieux vient

Il n'y avait pas sans doute beaucoup d'audace à exprimer les plaintes et les revendications qui étaient dans le cœur de tout vrai Athénien; peuple et gouvernants partageaient ces sentiments. Mais l'auteur d'*Hyperbolos*, de *Pisandre* et de *Cléophon* fit jouer, la troisième ou la quatrième année de la quatre-vingt-seizième olympiade, une comédie dirigée tout entière contre Épicratès et Phormisios, deux des hommes les plus populaires de l'époque et qui avaient pris une part active au rétablissement de la démocratie. Cette pièce, intitulée Πρέσβεις (*les Ambassadeurs*) aurait pu l'être « les Prévarications de l'ambassade », comme les discours d'Eschine et de Démosthène. « Épicratès et Phormisios, criait le poète, ont reçu de grands cadeaux du roi, des coupes d'or et des plateaux d'argent. » Ce Phormisios qu'Aristophane dans les *Grenouilles* compte au nombre de ces hommes formés par Eschyle, « tout hérissés de trompettes, de lances et de longues barbes, et riant d'un rire amer et sardonique »; cet Épicratès non moins barbu, « aux cheveux raides comme des cordes, aux doigts sales, avec un vieux manteau troué qu'il traînait gravement [1] » pour imiter l'austérité spartiate : Platon les accusait d'avoir imité en Asie la mollesse et le faste des satrapes et de « s'être couchés dans des lits aux pieds d'ivoire et sur des tapis de pourpre ». On peut croire que là ne se bornaient pas

de réparer les murs de la ville et où les Athéniens par conséquent ne songent plus qu'à recouvrer leur empire dans la mer Égée (394-393). La pièce du *Mède*, à laquelle je rapporte les vers sur les Lacédémoniens, est postérieure d'assez longtemps à la paix d'Antalcidas, qui coïncide à un an près avec la mort définitive de l'Ancienne Comédie. Il y est fait allusion à l'ambassade de Callistrate près des Arcadiens, qui est de 372. Je la cite toutefois, car si la comédie pouvait encore s'occuper de politique après la disparition des chœurs en 388, à plus forte raison le pouvait-elle de 403 à cette date.

1. Vers de Platon dans les *Ambassadeurs*.

les violentes accusations de Platon. Mettait-il en scène les deux prévaricateurs? Cette apostrophe : « Prince de la crinière, ô Épicratès, qui portes une barbe large comme un bouclier[1] », n'en est pas un témoignage décisif. Elle pourrait avoir été adressée par le chœur ou par quelque autre personnage, à Épicratès absent. Cependant le titre de la pièce et les habitudes polémiques de Platon me portent à supposer que Phormisios et Épicratès étaient traînés là en personne, comme sur un échafaud. Et cette énergique satire ne fut pas, à ce qu'il semble, la dernière de Platon, que l'Anonyme et Andronicos, je ne sais pourquoi, font le premier poète de la Comédie Moyenne, tandis qu'il restait, même du vivant d'Aristophane, le dernier représentant des passions et des ardeurs politiques de l'Ancienne Comédie. Nous trouvons dans Plutarque les données d'une scène qui ne peut être antérieure à la troisième année de la quatre-vingt-dix-septième olympiade : car c'est cette année même qu'Agyrrhios fut nommé stratège à la place de Thrasybule tué par les Aspendiens. Platon introduisait dans cette scène, au dire formel de Plutarque, Peuple ou Démos, qui disait à je ne sais quel personnage se guindant à la tribune :

« Prends, prends ma main au plus vite ; je vais élire Agyrrhios pour stratège. »

Puis Démos demandait une cuvette et une plume pour

1. Σακεσφόρε, toi dont la barbe couvre toute la poitrine et à qui elle peut servir de défense comme un bouclier. Le mot en lui-même signifie simplement porteur de bouclier. Quant au surnom de Sakesphore, qui, selon le scholiaste des *Ecclésiazousai* et Harpocration, suivi par l'*Etym. M.*, était celui d'Épicratès, il pourrait bien n'avoir été imaginé par les grammairiens que d'après le vers de Platon. En revanche, il pourrait y avoir dans ce mot par antiphrase une insinuation de lâcheté : Toi qui en fait d'armes défensives n'as jamais connu que ta longue barbe, tu ne sais ce qu'est un bouclier, ni la guerre.

vomir, en voyant approcher je ne sais quel démagogue caché dans le texte de Plutarque sous le mot fautif de μαντίλη, ainsi que l'orateur Képhalos :

« Mais voici, dit-il, que Mantias s'avance vers la tribune..... (La république) nourrit le puant Képhalos, l'ulcère le plus hideux (de l'État). »

Et l'on sait que Képhalos était un des orateurs les plus influents, un des hommes les plus considérables et les plus respectés de la démocratie restaurée. Est-ce aussi dans la pièce à laquelle cette scène appartenait, ou dans celle des *Ambassadeurs*, ou dans quelque autre, qu'il reprochait à Archinos, un des principaux associés de Thrasybule, de n'avoir rendu à la république d'autre service que de donner aux coquins l'assurance de faire hautement profession de scélératesse[1]. Quoi qu'il en soit, jamais l'Ancienne Comédie ne s'était montrée plus violente contre les hommes populaires. Le génie pouvait manquer, mais non la liberté ni la volonté de médire des hommes publics.

D'où vient donc que des savants qui connaissent le mieux ces faits, Meineke, Cobet, Kock, raisonnent très souvent comme s'ils ne les connaissaient pas? C'est que la tradition fausse des anciens grammairiens, adoptée par Schlegel et par la foule des littérateurs, pèse encore

1. Cobet veut qu'on entende le mot mentionné par Aristote comme si Platon avait écrit : ἐπιδέδωκας τῇ πόλει τὸ ὁμολογεῖν πονηρὸς εἶναι. J'avoue ne pas comprendre ce grec, malgré le latin dont le savant helléniste fait suivre sa correction pour l'expliquer : « Tunc quicquam ex opibus tuis inopiam publicam sublevasti? Imo vero hæc fuit tua ἐπίδοσις, ut palam improbus esse fatereris », traduction assez libre du texte que l'on suppose. Le texte vulgaire d'Aristote rend un très bon sens. Eubule, accusant Charès de prévarication, lui appliquait le mot de Platon et devait lui dire : La république ne retire de tes services, qui sont autant de prévarications, que de voir multiplier dans son sein les prévaricateurs, qui, enhardis par ton impunité, ne se cachent même plus, mais font profession de prévariquer.

sur leur esprit à leur insu. Ainsi Cobet, contrairement à toute probabilité et à la chronologie [1], rapporte à l'an 3 de la quatre-vingt-treizième olympiade le fragment conservé par Plutarque sur Démos et Agyrrhios. Et la raison? C'est que cette année-là, à la veille en quelque sorte des *Grenouilles*, la comédie, ne se sentant plus enchaînée par les mesures iniques de ses ennemis, pouvait jouer tous les citoyens nommément, et avait repris toutes ses forces, ce qui suppose d'un côté que le décret mort-né de Syracosios avait duré jusqu'aux approches de l'an 406, ou avait été renouvelé par les Quatre-Cents et avait eu force de loi jusqu'à cette date, et d'un autre côté qu'après les Trente, dont l'archontat d'Euclide avait pourtant aboli tous les actes, la même loi, rééditée par eux, avait pesé sur les destinées ultérieures de la comédie. Mais, avec ce raisonnement, il faudrait dire aussi que la pièce des *Ambassadeurs* a été faite et jouée avant 404, c'est-à-dire longtemps avant l'ambassade qui en fait le sujet. C'est ainsi que, sur le fait seul qu'il y avait certainement une parabase dans tel drame comique, Meineke conclut que ce drame est un des premiers de son auteur; ce qui suppose que ses derniers n'avaient pas, ne pouvaient pas avoir de parabase, autrement dit qu'il était intervenu quelque mesure législative qui modifiait le chœur ou qui en restreignait les libertés, et qui lui défendait d'adresser une allocution aux spectateurs.

Eh bien! je crois que rien de pareil ne se passa, au moins jusqu'en 388, où disparaissent définitivement les chants du chœur et, avec ces chants, la parabase. Le

1. Ni les historiens, ni les poètes comiques n'autorisent à supposer un stratégat d'Agyrrhios autre que celui où il remplaça Thrasybule. On doit même conclure de certains vers des *Eccl.* qu'il ne commença à jouer un rôle politique quelque peu considérable qu'après 404.

scholiaste des *Grenouilles* cite bien un décret de Cinésias, qui semble atteindre, non seulement la comédie, mais toutes les représentations dramatiques; mais ce décret est tellement extravagant qu'il ne vaut pas l'honneur d'être discuté [1]; c'est sans doute une invention des grammairiens aux abois qui, ne sachant comment expliquer la fin de l'Ancienne Comédie et rencontrant dans Strattis l'expression de « Cinésias, le tueur des chœurs », crurent trouver là l'explication qu'ils cherchaient. On ne trouve vraiment aucune preuve que la comédie ait subi de graves modifications dans sa constitution essentielle. Elle conserva des chœurs ou plutôt les χορικὰ μέλη, les parties chantantes et dansantes du chœur, au moins jusqu'en 392, date de la représentation des *Femmes à l'assemblée;* et rien n'autorise à supposer qu'elle ne les a point conservés jusqu'en 389. Mais la pièce des *Femmes à l'assemblée* n'a plus de parabase : cela prouve-t-il que les pièces contemporaines ou même postérieures en fussent dépourvues, et surtout qu'elles fussent condamnées par la loi ou par quelque autre raison à en être dépour-

1. Ce prétendu décret, que Meineke place vers 390 ou même 388, quelque peu avant la représentation du second *Ploutos*, est de beaucoup plus extravagant que celui de Cléon, qui aurait demandé, dit-on, qu'on n'admît plus de comédie au théâtre. Après avoir mentionné, d'après Aristote, je ne sais quelle mesure de l'archonte Amynias qui aurait mis en 405 des restrictions aux représentations comiques et tragiques, le scholiaste continue : « Peu de temps après et d'un seul coup Cinésias retrancha les chorégies : χρόνῳ δ'ὕστερον οὐ πολλῷ τινι καὶ καθάπαξ περιεῖλε Κινησίας τὰς χορηγίας. » Mais une pareille mesure, qui aurait été purement et simplement la suppression de toutes les représentations théâtrales et même des chœurs cycliques, n'aurait jamais été votée par le peuple, dans le temps surtout où Athènes tendait à devenir « une théâtrocratie », selon l'expression de Platon. A quel titre un simple poète dithyrambique, fût-il riche et sycophante, aurait-il supprimé ou même simplement réduit les chorégies, institution en quelque sorte constitutionnelle, comme toutes les autres liturgies? — La date proposée par Meineke est tout arbitraire et s'accorde assez mal avec l'expression du scholiaste χρόνῳ δ'ὕστερον οὐ πολλῷ.

vues? *Lysistrate* aussi, qui est de 411, en manque, et non seulement *Lysistrate*, mais encore les *Fêtes de Cérès*, qui sont de la même date, et les *Oiseaux*, joués en 415, si l'on prend la parabase telle qu'on la définit généralement, n'en sont pas moins privés. Que conclure de là? Rien, selon moi; car il n'est pas vraisemblable que le *Pisandre* de Platon, pièce toute politique, se soit privé de cette allocution au public, et nous avons quelques mots de la parabase de l'*Amphiaraos* d'Aristophane, comédie de la même époque que les *Oiseaux*. Quoiqu'elle soit à certains égards un des éléments caractéristiques de l'Ancienne Comédie, la parabase, vrai hors-d'œuvre, ne lui était pas tellement essentielle qu'elle ne pût s'en passer. Il devait arriver fréquemment et il arriva en effet que, las de faire son apologie ou son panégyrique, soit comme poète, soit comme citoyen, l'auteur comique se dispensât d'entretenir les spectateurs de ses vues ou de ses intérêts personnels. Il usait ou se passait de cette digression, consacrée par la coutume, selon qu'il le jugeait à propos. « Si je ne me sentais forcé, ô hommes, de me tourner vers vous, disait quelque part Platon, je ne me serais pas avancé ici pour vous faire ce discours. » Donc, dans le même temps qu'un comique, Platon ou Aristophane, par exemple, laissait de côté la parabase ou la remplaçait par quelque chant du chœur, tel que le chant final des *Ecclésiazousai*, où le poète ne s'oublie pas, il était loisible à un autre, à Strattis, à Théopompe, à Philyllios, de l'employer : c'était affaire de convenance et non de règle ou de nécessité. Ceci bien entendu, il n'y a plus de raison de supposer qu'entre 404 et 388 il y ait eu une modification un peu profonde dans la constitution intime ou dans la forme de la comédie.

C'était l'esprit qui, en général, était changé. On aimait mieux s'amuser aux dépens des dieux, des héros et des tragiques, que de se mêler trop activement des affaires du jour, et lorsqu'on touchait à ces affaires, ce n'était plus que du bout du doigt. Nous en avons un témoignage sensible dans une pièce qui n'était pas, il faut le croire, une des meilleures productions des cadets de Platon et d'Aristophane, mais qui néanmoins était restée célèbre, les *Poissons* d'Archippos. Le poète n'y ménageait pas les personnalités ; il censurait plus ou moins vivement la gourmandise de ses contemporains; il pouvait croire ou feindre de croire qu'il servait la république en donnant des leçons de modération gastronomique; il avait mis des chœurs dans sa pièce, et il s'y trouvait ou pouvait s'y trouver une parabase. Mais que tout cela est indifférent et sans portée!

Les *Poissons*, qui formaient le chœur, sont irrités des injures que leur fait depuis longtemps la gourmandise humaine et surtout la gourmandise athénienne.

« Il y a (dans Athènes) un certain Hermæus, Égyptien, le plus scélérat de tous les marchands de poisson, qui vend les anges et les squales après les avoir violemment écorchés, ainsi que des loups de mer qu'il éventre, à ce qu'on nous dit. »

Indignés de ces atroces violations du droit des gens, les poissons prennent à leur tour l'offensive contre les hommes, notamment contre les Athéniens, grands ichthyophages. Une guerre terrible s'engage et, après bien des alternatives, se termine par un traité où chacun des deux partis belligérants s'engage à livrer à l'autre les combattants les plus compromis dans la lutte. C'est à ce titre que le poète tragique Mélanthios, un des gourmands

d'Athènes, est livré aux poissons comme leur plus implacable ennemi. Je traduis ce qu'Athénée nous a conservé de ce traité, rédigé en vile prose, quoiqu'il soit bien moins piquant pour nous que pour les Athéniens, pour qui avaient un sens tous les noms propres, ou forgés par le poète ou empruntés par lui à des contemporains qui portaient un nom ou un surnom tiré de l'ichthyologie.

« Nous rendrons ce que nous avons les uns des autres; nous, Poissons, les Thratta et la joueuse de flûte Athériné, et Sépia la fille ou l'esclave de Thyrsos, et les Trygles et Euclide qui a été archonte, et les Korakions du dême d'Anagyronte, et les fils de Kobios de Salamine, et Batrachos, l'assesseur d'Orée. »

Voici quelques détails de la comédie d'Archippe. Les poissons y étaient traités comme les animaux dans les fables; je veux dire que le poète leur prêtait les idées, les passions, les usages des hommes, et que, par ce côté, son œuvre était une image ou une caricature de la société athénienne. Les Poissons avaient des oracles, des collèges de prêtres, des crieurs publics, des assemblées délibérantes, exactement comme les Athéniens.

« Que dis-tu? lisons-nous dans un fragment. Y a-t-il aussi des devins parmi les peuples de la mer? — Sans doute, et les Squales sont les plus sages des devins. »

Nous trouvons ailleurs un Kéryx, nourrisson de Thalassa et fils de Porphyra, ce qui rappelle la famille sacerdotale de Kéryx d'Athènes; puis c'est une Chrysophrys (dorade), prêtresse de Vénus Cythérée, puis un Orphos (orphe, barbier de mer), prêtre de je ne sais quel Dieu. Faut-il appeler le peuple à l'assemblée, le héraut Boax (bogue) fait entendre sa voix :

Κήρυξ μὲν ἐβόησεν βόαξ,

et Salpé (la saupe) fait retentir sa trompette, Salpé qui, pour prix de ses fonctions, est payée sept oboles :

Σάλπης δ'ἐσάλπιγξ', ἑπτ'ὀβολοὺς μισθὸν φέρων.

Les orateurs imitent les formules de la tribune, et comme Périclès ou Cléon disait Ἄνδρες Ἀθηναῖοι, l'orateur des Poissons s'écrie Ἄνδρες Ἰχθύες. Les Poissons ne paraissent pas plus sages que les Athéniens dans leurs assemblées électives; et l'un d'eux s'écrie, en censeur indigné de l'inconstance populaire :

« Quoi ! rejeter, puis renommer ceux que nous élisons pour les mettre à la tête des affaires! Si nous nous conduisons de la sorte, nous courons risque de ne pas savoir que nous avons été tous élus et réélus. »

C'est le seul trait de satire politique que présentent nos fragments; et il peut paraître bien émoussé. Voilà, je crois, mais avec un peu plus d'élégance et de distinction dans Strattis et Théopompe [1], le ton de l'Ancienne

1. Et encore est-ce là une simple supposition. Si les fragments de Strattis et de Théopompe ne laissent pas apercevoir les froides plaisanteries d'Archippos, fondées sur le rapprochement des mots et des sons, « σάλπης ἐσάλπιγξε, ἐβόησεν βόαξ », et autres semblables, ils ne dénotent non plus aucune de ces fantaisies, ou bouffonnes ou lyriques, qui font la poésie aristophanesque. Le titre d'une pièce de Théopompe, *les Femmes soldats*, donnerait à espérer quelque fantaisie. Le peu que nous en connaissons roule sur des idées toutes prosaïques. C'est une femme disant : « Qui? moi, je boirai à un cothon au cou tortu, la tête penchée en arrière. » (Le cothon est une coupe militaire, quelque chose comme la gourde de nos soldats.) C'est un orateur mâle, ou femelle, qui dit pour faire ressortir l'avantage du service militaire des femmes : « Et qui ne serait heureux de toucher quatre oboles (deux pour l'homme, deux pour la femme, tous les deux enrégimentés), puisque, avec ses deux oboles, l'homme au service nourrit maintenant sa femme. » Enfin reste ce vers assez insignifiant : « La femme de Thrasymaque vous commandera dignement. » Rien, dans ces fragments trop rares, ne peut faire supposer quelque chose de vif et d'humoristique comme les bonnes scènes de *Lysistrate* ou des *Femmes à l'Assemblée*.

Comédie sur son déclin. Les mêmes formes subsistaient toujours avec les mêmes libertés du côté de la loi. Mais ces formes étaient vides; le fier esprit d'opposition qui les avait autrefois remplies et animées ne soufflait plus; et les jeunes poètes n'usaient qu'à peine des libertés dont leurs devanciers avaient profité jusqu'à l'abus. Aristophane lui-même, comme dégoûté de la politique courante, se tournait vers les questions de morale ou de politique générale. Seul, fidèle aux vieilles habitudes, Platon faisait entendre les derniers cris et comme le râle encore menaçant de l'Ancienne Comédie expirante. Mais il luttait en vain contre la force irrésistible des circonstances. L'Ancienne Comédie, languissante déjà depuis des années, comme toute chose qui se transforme pour donner naissance à une autre, ne vivait plus que dans l'indomptable humeur du vieux poète acerbe et atrabilaire, et, si l'on ne peut pas dire encore qu'elle fût morte, elle se mourait.

Les Trente l'avaient tuée effectivement, mais autrement qu'on ne l'entend d'ordinaire. Qu'est-ce qui avait soutenu l'Ancienne Comédie dans sa période la plus florissante? L'opposition aristocratique dont elle se fit le champion au théâtre, cette succursale de la tribune. Mais cette opposition s'était suicidée elle-même par les excès qu'elle commit en arrivant au pouvoir. « Quoique les réformes d'Éphialte et de Périclès, dit excellemment M. Perrot, eussent profondément changé la constitution d'Athènes, les héritiers des Eupatrides ne se résignèrent point. Pendant tout le ve siècle, ils ne cessèrent de lutter sur le Pnyx en faisant, ce qui était leur droit, le plus habile usage de toutes les armes légales; mais, ce qui est moins à leur honneur, ils n'hésitèrent point à recourir

aux complots et même à conspirer avec l'étranger. Ils avaient souhaité la victoire des Spartiates; ils ne rougirent pas, après Ægos-Potamos, d'accepter des mains de Lysandre Athènes vaincue, affamée, agonisante. Là les attendait le châtiment. Par la manière dont elle exerça le pouvoir, l'oligarchie des Trente discrédita sans retour sa cause et son nom même. Ce furent moins Thrasybule et ses braves compagnons, que Critias et ses complices, qui tuèrent à Athènes la constitution aristocratique. Pendant quelques mois, ce fut une véritable orgie de vengeance, de rapine, de cruauté; puis ce parti disparut à jamais de l'histoire d'Athènes. Il avait fini, comme finissent dans leur dernier retour de fortune, tous les partis rétrogrades, par un suicide. » L'oligarchie donc, un moment triomphante, entraîna dans sa ruine sa fidèle alliée, la Vieille Comédie; c'est en ce sens qu'on peut dire que les Trente la tuèrent et sans retour. Ils la tuèrent moralement, tant dans l'esprit des poètes que dans l'esprit du peuple. Si aveugles que fussent les comiques dans leurs passions anti-populaires, ils étaient cependant d'honnêtes gens qui aimaient sincèrement Athènes, leur ville natale, la glorieuse cité qui avait plus fait que toutes les autres pour l'indépendance de la Grèce, la patrie enfin de l'esprit et comme la métropole du génie hellénique et de la civilisation. N'eurent-ils aucun remords, lorsqu'ils la virent livrée à l'étranger et à des scélérats dont ils pouvaient s'accuser d'avoir été, jusqu'à un certain point, les complices ou tout au moins les imprudents auxiliaires? Après les exploits de Critias et de ses pareils, leur était-il encore permis d'attribuer à leur parti le privilège de l'honnêteté, de maintenir leur distinction des *Bons* et du peuple, et d'outrager, au nom de cette imper-

tinente prétention, la démocratie et ses chefs [1]? Que s'il s'en était rencontré d'assez peu patriotes ou d'assez malavisés pour tenter de renouveler les anciennes insultes, auraient-ils pu compter sur la connivence de la malignité publique, qui les avait soutenus jusqu'alors contre les

1. Les comiques entichés d'aristocratie pouvaient se dire à eux-mêmes ce que Thrasybule, après être monté du Pirée à l'Acropole, dit aux gens de la ville, lesquels, après la fuite des tyrans, avaient persisté dans leur mauvaise volonté à l'égard de ses compagnons et du Pirée : « Citoyens, qui n'avez pas quitté la ville, je vous conseille d'apprendre à vous connaître vous-mêmes. Or vous vous connaîtrez parfaitement si vous vous demandez à quel titre vous avez droit de concevoir assez d'orgueil pour prétendre à nous commander. Êtes-vous plus justes que nous? Mais le peuple, beaucoup plus pauvre que vous, ne vous a jamais fait tort à cause de vos richesses; et vous, avec tous vos avantages de fortune, vous avez commis nombre d'injustices honteuses pour un vil intérêt. Mais, si vous n'avez point de sujet de vous enorgueillir, quant à votre supériorité de justice, voyez si c'est votre bravoure qui doit vous inspirer de la hauteur. Et comment pourrait-on mieux en juger que par la guerre que nous venons de soutenir les uns contre les autres. Mais vous direz que vous l'emportez en prudence, vous qui, avec des murailles, des armes, de l'argent et les Péloponnésiens pour alliés, n'avez été délivrés (des tyrans) que par des hommes qui n'avaient aucun de ces avantages. Vous enorgueillirez-vous de l'alliance de Lacédémone? Comptez donc sur une république qui vous livre au peuple offensé, comme des chiens enchaînés à ceux qu'ils ont mordus, et ensuite disparaît. Quoi qu'il en soit, mes compagnons d'armes, je vous prie de ne rien transgresser de ce que vous avez juré, et de montrer qu'à vos autres titres d'honneur vous joignez celui de la fidélité au serment et du respect des choses saintes. » Thrasybule pouvait tenir ce sévère langage à ceux de la ville. Car, après un engagement dans lequel était tombé Critias et où les hommes de Philé avaient été victorieux, il avait fait faire cette proclamation aux Athéniens, qui, volontairement ou par crainte, combattaient en faveur des Trente : « Pourquoi nous repoussez-vous? Pourquoi voulez-vous nous tuer? Quel tort vous avons-nous jamais fait? Nous avons pris part avec vous au même culte, aux mêmes fêtes augustes. Les mêmes chœurs et les mêmes écoles nous ont réunis; avec vous nous avons combattu et bravé le danger sur terre et sur mer pour le salut commun et pour la liberté. Au nom des dieux paternels et maternels, des liens de consanguinité, d'alliance et d'amitié, pénétrés de respect pour les dieux et pour les hommes, cessez de nuire à la patrie et d'obéir à d'insignes scélérats... Sachez-le, nous avons pleuré autant que vous-mêmes plusieurs de ceux qui viennent de tomber sous nos coups. » Voilà quels sentiments animaient des hommes qui avaient à venger des torts trop réels et non des torts imaginaires comme ceux dont se plaignaient les *Bons*, des hommes que leurs adversaires appelaient les *Méchants*. Je suis heureux de les rappeler pour justifier mes sévérités à l'égard de l'Ancienne Comédie.

lois répressives, essayées plusieurs fois contre leurs violentes attaques? L'intérêt seul aurait donc conseillé aux poètes comiques plus de réserve et de modération. Mais j'aime mieux faire honneur à leur patriotisme de la sagesse qu'ils montrèrent. Après tout, mieux valait supporter la démocratie avec ses abus que de revoir dans Athènes le visage de l'étranger victorieux et ces sanglantes saturnales dont les cœurs restaient épouvantés. Les comiques se résignèrent donc à la démocratie sans l'aimer.

Cette odieuse démocratie, d'ailleurs, savait pardonner, et, si elle était folle, elle était capable d'une noble folie que n'eurent pas les Antiphon, les Pisandre, les Théramène, les Critias et autres, la folie de la générosité et du désintéressement. Le premier soin de Thrasybule et de ses amis fut de proclamer l'oubli des injures passées, et cette proclamation ne resta pas lettre morte [1]. Le mot d'amnistie fut comme un mot magique qui produisit une détente générale des passions et des haines, et le peuple ne sembla plus éprouver qu'un besoin, celui de l'apaisement et de la réconciliation. La comédie, qui, depuis le désastre de la Sicile, avait déjà perdu de sa rudesse hargneuse, fut entraînée dans le mouvement général et abandonna de plus en plus ses habitudes d'opposition violente et d'agression. A peine fit-on attention à la voix aigre de Platon, qui s'élevait de temps en temps et qui mourait sans écho.

Il ne faut pas oublier non plus que, si tout semblait

1. Καὶ ὀμόσαντες ὅρκους ἢ μὴν μὴ μνησικακήσειν, ἔτι καὶ νῦν ὁμοῦ τε πολιτεύονται καὶ τοῖς ὅρκοις ἐμμένει ὁ δῆμος. (Xén., *Hist. Hell.*, derniers mots du liv. II.) Le mot d'amnistie n'est pas de cette époque : on ne trouve que μὴ μνησικακεῖν, qui signifie la même chose. C'est pourquoi je ne fais aucune difficulté d'employer ce terme, qui paraît être du milieu du IVe siècle, et non de la fin du Ve.

rétabli avec l'ancienne constitution, tout cependant était profondément changé. « Autrefois, dit quelque part Démosthène, dont je cite moins les paroles que le sens, le peuple était réellement souverain : finances, fonctions publiques, guerre, administration, tout dépendait du peuple, tout relevait du peuple; tout subissait son contrôle jaloux et vigilant. Aujourd'hui, quelques généraux et quelques orateurs, s'entendant entre eux, se partagent le pouvoir, les honneurs, la fortune publique, et le peuple, qui paraît maître de tout, n'est, en réalité, maître de rien. » C'est que, pour exercer directement la souveraineté, il faut une énergie qui commençait à manquer au peuple d'Athènes dès le temps de Thrasybule. Cette énergie avait été brisée par des épreuves sans exemple; une sorte de lassitude et d'indolence avait succédé à la fière activité de la génération qui avait vu Périclès; et la modeste fortune d'Athènes, qui ne permettait plus « le long espoir et les vastes pensées », n'était point propre à inspirer un vigoureux élan, qui secouât et dissipât cette fatigue des âmes. De là, dans la masse du peuple, une insouciance de l'intérêt public jusqu'alors inconnue, et qui faisait qu'avec une constitution démocratique il n'y avait plus de démocratie, mais une sorte d'oligarchie bourgeoise, d'ailleurs assez douce et assez anodine. Le gouvernement, comme le peuple, ne demandait qu'une chose, c'est qu'on ne le dérangeât pas du petit train-train auquel la violence de la fortune avait réduit la République. Il n'y avait donc plus de place pour les emportements et les brutalités de l'Ancienne Comédie; outre qu'ayant dû sa vie à un parti désormais éteint, elle ne représentait plus rien, son intempérance naturelle était bridée par ce besoin général d'apaisement qui suit les grandes crises politiques.

Elle végéta encore une quinzaine d'années dans la mythologie et l'allégorie, qui avaient l'avantage d'être toujours bien reçues du public, sans troubler rien ni personne; puis tout à coup elle disparaît [1], sans qu'il nous soit donné de bien voir les causes déterminantes de cette fin. En 492 paraît la pièce des *Femmes à l'Assemblée* sans parabase, mais ayant encore des χορικὰ μέλη. En 388 paraît le second *Ploutos*, dans lequel les chants du chœur ont disparu comme la parabase, c'est-à-dire qui n'appartient plus à l'Ancienne Comédie sans appartenir encore complètement à la Comédie Moyenne, puisque le chœur y subsiste toujours comme interlocuteur. Que s'était-il passé dans l'intervalle de ces deux pièces? On l'ignore. Une loi était-elle intervenue motivée par des causes inconnues? On le dit, sur la foi de ces vers d'Horace :

> Lex est accepta chorusque
> Turpiter obticuit, sublato jure nocendi [2];

mais on est loin de le savoir avec certitude. Il semble que ce n'est pas au chœur seulement, mais à la comédie que la loi aurait interdit de médire; elle aurait purement et simplement renouvelé la défense de jouer les personnes en les désignant par leur nom. Mais le fait que le coup ne tomba que sur le chœur nous indique comment les choses ont dû se passer.

L'archonte était-il mal disposé pour le poète ou pour son œuvre, il refusait le chœur à l'auteur, et sa pièce n'était

1. Si c'était, comme l'admet Meineke, par les intrigues ou sur la proposition de Cinésias, impatienté des railleries des comiques, que cette loi avait été rendue en 395 ou 394, il faut avouer que Cinésias eût bien mal atteint son but, car vers 393 paraissait une pièce entière de Strattis, qui était dirigée contre lui et qui avait son nom pour titre.

2. *Ep. aux Pisons*, v. 283.

pas représentée. Était-ce le chorège qui en voulait au poète ou auquel son œuvre déplaisait, il faisait petitement les frais de l'habillement et de l'instruction des choristes, pour que la représentation fût défectueuse et frustrât l'auteur de l'honneur du prix. Dans le dernier cas surtout, c'était une affaire privée qui ne regardait que le chorège et le poète. Or l'autorité publique paraît être intervenue si peu dans la diminution et la presque suppression du chœur, qu'il se pourrait bien que ce fût à ce moment même qu'elle favorisa les poètes comiques, en admettant cinq concurrents au lieu de trois.

Il n'était pas nécessaire, d'ailleurs, qu'une loi intervînt pour réprimer les hardiesses et les licences insolentes du chœur. Il suffisait pour cela de ne point faire les frais de l'instruction des choristes, et ces frais étaient à la charge, non de l'État, mais des chorèges. Or ceux-ci, qui, appartenant à la bourgeoisie aisée, étaient les plus exposés aux médisances de la Comédie, pouvaient prétexter la gêne générale et leur propre gêne pour faire les choses le plus chichement possible, c'est-à-dire cacher sous ce prétexte leur mauvais vouloir contre le chœur dont ils redoutaient les licences. C'est ce qui semble être arrivé. A l'époque de la représentation du second Ploutos, l'archonte donnait encore un chœur au poète comique; il y a, en effet, un chœur dans le Ploutos. Mais les chorèges, sous prétexte de pauvreté, en réalité par mauvais vouloir, puisqu'ils se trouvaient bien assez riches pour faire les frais des chœurs tragiques, tout aussi dispendieux, refusaient de faire instruire les exécutants des chœurs comiques, et, en conséquence, le chœur se tut piteusement et honteusement, comme dit Horace; il n'y a plus, en effet, de chants lyriques dans le Ploutos. Mais le chœur comique

sans les chants lyriques et sans la parabase n'était plus le chœur; il ne représentait plus rien, il ne signifiait plus rien. Il disparut donc, et l'Ancienne Comédie se trouva tout à coup la Comédie Moyenne par le seul effet de cette disparition.

Les choses se passèrent donc sournoisement, sans violence et, je crois, sans l'intervention d'une loi, mais non pas sans mauvaise volonté des classes dirigeantes. C'était, d'ailleurs, plus par crainte de voir renouveler les excès passés, que pour réprimer et punir les excès présents, que les chorèges, c'est-à-dire les riches, se montrèrent si peu tolérants et si peu généreux pour la comédie, car, ainsi que nous l'avons montré, elle s'était bien assagie depuis la guerre de Sicile, et surtout depuis la prise d'Athènes par Lysandre. Elle n'avait presque plus rien des audaces et des violences de ses commencements. D'agonistique ou de militante qu'elle était dans son beau temps, elle était devenue, sur son déclin, mythologique, allégorique, littéraire et morale. Pour cesser d'être l'Ancienne Comédie et pour être la Comédie Moyenne, il lui suffit de jeter à la mer le chœur qui était inutile, depuis qu'il se défendait à lui-même ou que les mœurs lui défendaient la médisance et l'injure trop emportées.

CHAPITRE XVIII

COMÉDIE MOYENNE

Explication de la révolution théâtrale de 388. — En quel sens disparurent les personnalités, en quel sens elles subsistèrent. — Modifications dans l'appareil scénique, dans le style, dans l'esprit de la Comédie. — Nombreuses pièces à titres mythologiques; parodie. — Pièces littéraires; pièces contre les philosophes; pièces contre la superstition et les cultes étrangers. — Pièces nombreuses ayant pour titre un nom de courtisane. — Pièces représentant les mœurs des métiers et professions divers; le hableur militaire. — Titres qui semblent annoncer des pièces de mœurs et de caractère. *Le Parasite et le Cuisinier.* — Nature indécise et équivoque de la Comédie Moyenne. — Examen de la thèse de Fielitz. — Qu'alors même que le nom de Comédie Moyenne n'eût commencé qu'au temps d'Adrien, il faudrait le conserver.

Tout est problème au sujet de la Comédie Moyenne, jusqu'à son existence même. On a pu, en effet, sans trop d'invraisemblance, mettre en doute qu'elle ait jamais formé une variété de l'art comique [1]. Je devrais donc, à ce qu'il semble, puisque j'écris en tête de ce chapitre *Comédie Moyenne*, établir préalablement qu'elle est bien une réalité, et non le produit illusoire des raffinements de quelques grammairiens du second siècle de notre ère; et que, s'il est assez difficile d'en définir la nature, elle est pourtant distincte aussi bien de la Nouvelle Comédie que de l'Ancienne. Mais qui ne voit qu'il est

1. Fielitz, *De comœdia Atticorum bipartita.*

impossible de le faire directement, toutes les pièces de la Moyenne Comédie étant détruites [1]? Force nous est donc d'ajourner cette question de son existence et la réfutation de la thèse négative de Fielitz, jusqu'au moment où nous nous serons fait une idée aussi exacte que possible de l'esprit et de la constitution de cette forme de l'art comique.

Reprenons et achevons l'explication de la mesure politique qui acheva l'Ancienne Comédie, déjà bien malade : peut-être y trouverons-nous quelque indication sur le caractère que pouvait et devait prendre la Comédie, une fois que furent supprimés les chants du chœur. La peur et le mauvais vouloir que les excès passés des poètes inspiraient aux classes dirigeantes sont incontestablement les motifs tant du refus des chorèges d'acquitter leur devoir, que de la condescendance empressée du gouvernement pour ce refus singulier et illégal. Cela ne peut faire difficulté; mais ce qu'on ne comprend pas dans ce petit coup d'État bourgeois, c'est la facilité avec laquelle il fut accepté par les comiques, qui voyaient mutiler leur art, et par le peuple, si attaché à ses habitudes et si sensible pour tout ce qui concernait les choses religieuses.

Un fait de bien mince apparence nous expliquera peut-être le silence des comiques, lesquels n'étaient pas, d'habitude, si discrets, lorsqu'on touchait à leurs privilèges. On s'est étonné, mais sans en tirer, que je sache, aucune conséquence, de la singularité que présente la didascalie du *Ploutos :* cette didascalie porte cinq noms, au lieu de

1. On pourrait en dire autant de la Comédie Nouvelle, si nous ne possédions certainement un certain nombre d'imitations qu'en ont faites les Latins.

trois [1], comme toutes celles qui nous sont parvenues des concours tragiques ou comiques avant 388. Elle aurait mérité, certes, peu d'attention, si elle était restée isolée, et l'on aurait pu raisonnablement continuer à n'y voir, comme Meineke, qu'une bévue des compilateurs, qui avaient confondu deux didascalies en une seule [2]; mais une didascalie mutilée, d'une date un peu postérieure, peut faire douter de la justesse de cette interprétation. On y lit NIK(οχαρ)HS TE(ταρτος) ΠΟΙΗΤΕΙ [3]. Or si Nicocharès était le quatrième dans ce concours de 354, il y avait donc à cette date plus de trois concurrents primés. D'un autre côté, il est certain, par les listes de pièces et d'auteurs d'après lesquelles Kœhler a fait son mémoire capital sur le théâtre d'Athènes, qu'il y avait, au IIIe et au IIe siècle avant Jésus-Christ, à chaque représentation solennelle donnée aux frais du public, cinq comédies nouvelles, plus une pièce de l'ancien répertoire. Pourquoi ce nombre de cinq n'aurait-il pas effectivement commencé en 388, date de la représentation du second *Ploutos?* Il faut donc prendre à la lettre la didascalie qui le concerne, au lieu de chercher à l'interpréter et à l'éluder par des biais. Mais alors le changement qui eut lieu dans les conditions officielles et légales des représentations comiques prend un tout autre aspect. Au lieu d'être un acte de violence déguisé, une sorte de coup d'État sournois contre la comédie, ne serait-il pas sim-

1. Ἐδιδάχθη ἐπὶ ἄρχοντος Ἀντιπάτρου, ἀνταγωνιζομένου αὐτῷ Νικοχάρους μὲν Λάκωσιν, Ἀριστομένους δὲ Ἀδμήτῳ, Νικοφῶντος δὲ Ἀδώνιδι, Ἀλκαίου δὲ Πασιφάῃ.

2. Itaque *Admeti* commissionem ad primam *Pluti* editionem spectare arbitror. (*Hist. crit. Com.*, p. 211.)

3. Les majuscules sont ce qui reste de l'inscription; les minuscules sont la restitution de Boeckh; et cette restitution est plus que probable; elle me parait certaine.

plement une transaction à laquelle la plupart des poètes consentirent d'autant plus volontiers, qu'ils avaient peu de chose à perdre et tout à gagner?

On sait que les hommes du gouvernement à cette époque étaient loin d'être hostiles au théâtre; qu'ils venaient de rétablir le *théoricon;* qu'ils sentirent de plus en plus qu'il était bon pour le pouvoir d'amuser le peuple, de peur que la fantaisie ne lui prît de s'occuper d'affaires sérieuses; qu'ils multiplièrent les spectacles et favorisèrent de toute manière le goût pour les représentations théâtrales; qu'aux pièces nouvelles ils ajoutèrent (au moins pour la tragédie) la reprise de pièces anciennes [1]; et qu'en un mot la république athénienne devint si bien entre leurs mains une « théâtrocratie », que les fonds théoriques furent sacrés et qu'il fut défendu sous les peines les plus sévères d'y toucher, même dans les besoins les plus pressants de l'État. Évidemment, des hommes qui trouvaient dans les représentations scéniques un moyen si commode de popularité et de gouvernement, ne pouvaient songer à gêner la comédie, quelque défiance qu'elle leur inspirât. Nétait-ce pas faire un coup de maître que d'avoir l'air de la favoriser tout en mettant une borne à ses licences? Ils durent faire en-

1. L'inscription la plus ancienne où ce fait bien connu des tragédies anciennes et des tragédies nouvelles (voy. le *Discours pour Ctésiphon*) se trouve consigné, est de 341. Mais cette date n'est certainement pas celle de cette innovation dans les représentations tragiques. Je vois que M. Haussoullier fait remonter au premier quart du IVe siècle les représentations théâtrales dans les dêmes urbains et dans les dêmes suburbains, et l'accident qui arriva à Eschine, jouant le rôle d'Œnomaos dans une tragédie de Sophocle (*La vie municipale en Attique*, p. 170). Or, en faisant représenter un drame d'un poète mort depuis plus de vingt-cinq ans, le dême de Kolyttos ne faisait vraisemblablement que suivre l'exemple de l'Asty (la ville). Il me paraît donc très probable que l'habitude de jouer l'ancien répertoire (qui ne commença que bien plus tard pour la comédie) commença pour la tragédie et le drame tragique entre 380 et 370.

tendre aux comiques que l'État était tout disposé à se montrer généreux à leur égard en augmentant le nombre des prix [1], mais qu'il ne pouvait forcer les chorèges, dans la gêne où se trouvaient les fortunes particulières, à faire les frais de l'instruction des choreutes. C'était leur proposer honnêtement de renoncer aux *chorica*, cette gloire de l'Ancienne Comédie.

Qu'une pareille proposition ait déplu à quelques-uns, à Aristophane, à Platon, à tous les vieux combattants des grandes oppositions du dernier quart du ve siècle, on a lieu de le supposer [2], quoique tout souvenir de leurs protestations se soit perdu.

Mais elle ne pouvait déplaire que médiocrement aux derniers venus dans la carrière comique, pour lesquels les chants du chœur n'étaient plus qu'un embarras. Ce n'est sans doute qu'un accident si ce qui manque le plus dans les fragments de leurs œuvres, ce sont précisément les morceaux lyriques. Toutefois il devait être arrivé à la comédie la même chose qu'à la tragédie : les *chorica* en étaient devenus la partie la moins intéressante et la plus négligée; et je ne crois pas qu'ils soient fort à regretter pour notre plaisir, sinon pour notre curiosité. Que Strattis chante les chenilles, « qui se promènent dans les jardins ombreux en s'appuyant sur leurs cinquante paires de pattes et en formant des chœurs de petits satyres aux longues queues sur les feuilles de la saponaire, de la laitue et du persil odorant », cela m'est fort indifférent,

1. Ce n'est pas la récompense en espèces sonnantes qui pouvait les tenter. Mais quel Grec pouvait résister à l'appât de la gloire? Or c'était la gloire que d'être nommé dans un *agôn* quelconque.

2. Et pourtant nous voyons, dans le concours ainsi modifié, deux poètes, Aristophane et Aristoménès, qui n'avaient cessé de concourir entre 427 et 388. Ils acceptèrent donc la proposition du gouvernement.

je l'avoue, et j'aime autant les énumérations prosaïques de Nicophon, qui ressemblent au boniment d'un charlatan sur son chariot ou aux cris des marchands dans les rues! « Aux marchands de sardines, aux marchands de poires sauvages, aux marchands de figues, aux marchands de peaux, aux marchands de farine, aux marchands de cuillères, aux marchands de livres, aux marchands de gâteaux, aux marchands de graines [1]. » Même les grands poètes antérieurs étaient fréquemment dans l'embarras pour mettre quelque chose dans ces *chorica*, dont ils ont tiré pourtant un si beau parti. Je ne parle pas seulement de la pauvreté de ces chants dans les *Femmes à l'assemblée*, dans *Lysistrate*, même dans les *Femmes aux fêtes de Cérès;* je parle de l'insignifiance absolue du chœur dans certaines parties des pièces d'Aristophane, par exemple, dans la seconde moitié des *Guêpes* et des *Acharniens*. Que devait-ce être pour les poètes qui venaient après un Cratinos, un Eupolis, un Aristophane et tant d'autres qui, sans avoir le génie et l'imagination de ces princes de la comédie, avaient au moins l'avantage de ne pas remuer inutilement un sol déjà épuisé! Les nouveau venus étaient condamnés ou à des redites insipides ou à des singularités de mauvais goût, et le champ de la poésie lyrique ne portait plus pour eux que de maigres épis, desséchés en naissant. Ce fut donc une vraie délivrance que cette prétendue loi de proscription qui réduisit le chœur au silence. Et plût à Dieu qu'il en fût arrivé autant à la tragédie! Elle n'aurait pas été rivée à la mythologie éternellement ressassée [2].

1. Μεμβραδοπώλαις, ἀχραδοπώλαις,
ἰσχαδοπώλαις, διφθεροπώλαις κ. τ. λ.

2. C'est ce qui fait qu'il y eut si peu de pièces historiques, et encore

Mais si la disparition des chants du chœur, qui entraînait celle de la parabase, faisait le compte des poètes, comme celui des hommes politiques et de la classe où se recrutaient les chorèges, ne pouvait-on pas craindre les réclamations du public, lesquelles auraient eu d'autant plus de poids que la question religieuse y paraissait intéressée, le chœur et par conséquent ses chants étant la condition légale et sacrée des représentations? Certes, les hommes du gouvernement d'alors, qui, malgré le dire des compilateurs, n'étaient rien moins que des tyrans, n'auraient jamais touché aux *chorica*, s'ils n'avaient été rassurés sur les dispositions du public à cet égard. Ils flattaient ses goûts en portant de trois à cinq le nombre des pièces pour chaque concours; cela n'eût pas suffi pour l'apaiser, à moins de supposer que la parabase et les chants du chœur lui étaient devenus indifférents. Il faut dire plus : depuis qu'on n'apportait plus au théâtre la fureur des passions politiques, et qu'on y venait chercher un amusement plutôt que les satisfactions de la haine ou de l'envie, les idées paraissent avoir changé dans les spectateurs comme dans les poètes sur la légitimité des plaisanteries diffamatoires et outrageuses. Ce serait exagérer que d'avancer que beaucoup pensaient déjà ce qu'écrira Aristote, que « les législateurs doivent exterminer de la cité les paroles cyniques autant que chose au monde [1] »; mais on ne se tromperait pas, je crois, en disant que les idées sur la plaisanterie, exprimées par ce philosophe

l'étaient-elles le moins possible, si l'on juge de la *Prise de Milet* et des *Sidoniennes* de Phrynichos par les *Perses* d'Eschyle. Après, on ne cite plus que le *Thémistocle* de Moschion. Cette pièce où un Grec, véritable personnage historique, était mis en scène, resta unique dans son genre, comme la *Fleur* d'Agathon, drame de pure invention.

1. Ὅλως μὲν οὖν αἰσχρολογίαν ἐκ τῆς πόλεως ὥσπερ ἄλλο τι δεῖ τὸν νομοθέτην ἐξορίζειν. (*Pol.*, VII, XVII.)

dans son *Éthique à Nicomaque*, commençaient à se faire jour dans beaucoup d'esprits, et que tout ce passage de sa morale n'est que le résumé fidèle et l'expression des opinions qui, de son temps, avaient cours sur ce sujet. Or voyez comme elles nous mènent loin des excès de l'Ancienne Comédie. « La plaisanterie convenable, si on veut la définir, est celle qui consiste à dire ce qui sied à un homme libéralement élevé, ou à ne pas offenser celui qui l'écoute ou à lui faire plaisir... Or la raillerie (σκῶμμα) est une sorte d'insulte. Et les législateurs défendent certaines insultes; peut-être devraient-ils aussi défendre certaines railleries [1]. Mais (*à défaut de loi positive*) l'homme agréable et libéralement élevé sera disposé de telle sorte qu'il soit à lui-même sa loi..... Quant au mauvais plaisant, incapable d'user modérément du ridicule, il ne s'épargne ni lui-même ni les autres, pourvu qu'il excite le rire, et il dit des choses telles qu'un homme fin et agréable n'en dira jamais, que même il ne pourrait souffrir d'en entendre. » (IV, ch. XVI.) Voilà les idées nouvelles qui tendaient à se répandre dans le public et qui rendaient possible, sans soulever ses réclamations, la mesure qui mit un frein aux licences de la comédie.

Mais on ne pouvait supprimer subitement le chœur, et le gouvernement n'y pensa point, parce que le chœur était la condition légale de la représentation. Le chœur subsiste dans le second *Ploutos;* il me paraît vraisemblable qu'il subsistait de même dans les quatre autres comédies jouées dans le même concours de 388. Il devait même avoir encore sa place dans l'*Æolosicon*, représenté plusieurs années après, et sans doute dans plusieurs autres

1. Τὸ γὰρ σκῶμμα λοιδόρημά τί ἐστιν· οἱ δὲ νομοθέται ἔνια λοιδορεῖν κωλύουσιν· ἔδει δὲ ἴσως καὶ σκώπτειν. (*Eth. à Nic.*, IV, XIV.)

pièces du même temps. Seulement le chœur était muet en tant que représentant lyrique de la foule et du poète; s'il parlait encore, il ne chantait plus (*turpiter obticuit*). Mais le chœur sans les chants et sans la parabase était une chose si insignifiante, que, s'il se rencontrait encore des citoyens pour faire les fonctions de chorège, il n'y avait plus aucune émulation dans les tribus pour les nommer. La crainte qu'inspirait l'oligarchie, selon Platonios, « fit que les poètes devinrent plus timides dans leurs plaisanteries et que les chorèges manquèrent. Car les Athéniens n'avaient plus d'empressement à élire par leurs votes les chorèges qui devaient faire les frais de l'instruction des choreutes [1]. » Le διδόναι χόρον ne fut bientôt plus qu'une fiction; cela signifia désormais que l'archonte accordait à qui il voulait le droit de faire représenter une comédie. La suppression des chants du chœur entraîna donc à bref délai la disparition radicale du chœur lui-même [2]. Quand cela eut-il lieu? Nul document certain ne nous l'atteste. Mais la plupart des comédies d'Antiphane et de ses rivaux durent être dégagées de cette machine,

1. Καὶ διὰ τοῦτο ὀκνηρότεροι πρὸς τὰ σκώμματα ἐγένοντο, καὶ ἀπέλιπον οἱ χορηγοί. Οὐ γὰρ ἔτι προθυμίαν εἶχον οἱ Ἀθηναῖοι τοὺς χορηγοὺς τοὺς τὰς δαπάνας τοῖς χορευταῖς παρέχοντας χειροτονεῖν. — L'explication est fausse, je crois; ce n'était pas l'oligarchie qui pesait sur Athènes, lorsqu'eut lieu dans la comédie le changement de 388. Mais, sauf cette erreur, le fait me paraît s'être passé comme l'écrit Platonios.

2. Je rattacherais volontiers à cette disparition un fait signalé par Platon, si les dates ne s'y opposaient pas. On lit dans l'*Apologie*, p. 21 : « Et même les jeunes gens viendraient-ils apprendre auprès de moi ce qu'ils peuvent apprendre à l'orchestre pour une drachme au plus, achetant ainsi le droit de rire de Socrate (δραχμῆς ἐκ τῆς ὀρχήστρας πριαμένοις Σωκράτους καταγελᾶν) s'il s'attribuait ces opinions qu'il regarde d'ailleurs comme absurdes. » Mais l'*Apologie* est de neuf ou dix ans antérieure à la fin de l'Ancienne Comédie, si l'*Apologie*, comme cela est vraisemblable, suivit d'assez près la mort de Socrate (399). Ou bien l'orchestre, ce qu'on n'aurait jamais supposé, était déjà envahi par des spectateurs payants dès le temps de l'Ancienne Comédie, ou bien la ligne que j'ai soulignée n'a pu être écrite par Platon en 398 ou 397.

depuis longtemps plus nuisible qu'utile à l'art dramatique.

Le passage de l'Ancienne Comédie à la Moyenne s'accomplit donc sans violence, en dépit de la tradition conservée ou formée par les compilateurs. La mesure qui faisait taire le chœur ne fit que consacrer ce qui s'était déjà en partie produit naturellement. Sans doute une comédie comme celle des *Ambassadeurs* de Platon devint impossible; on n'en vit même plus comme le *Cinésias* de Strattis; mais l'humeur militante était si faible dans les derniers émules de Platon et d'Aristophane, qu'ils ne durent pas se sentir atteints par la nouvelle loi qui leur était imposée. Ils continuèrent à faire sans le chœur ce qu'ils faisaient déjà en général avec l'embarras du chœur; ils n'eurent aucune peine à se délivrer d'un tour d'esprit qu'ils n'avaient plus et à en prendre un nouveau qu'ils avaient déjà, et la comédie cessa officiellement d'être une arme de combat, comme elle avait cessé de l'être en réalité.

Ce n'est pas qu'elle ait renoncé aux personnalités et aux médisances. Il est parfaitement vrai que la Moyenne Comédie ne fut pas, en général, une censure personnelle ni un pamphlet politique en action, et que rien n'est plus inexact que ces mots de la *République des Athéniens*, appliqués à cette époque de l'art : « Les Athéniens ne permettent pas de jouer le peuple dans les comédies, ni de dire du mal de lui [1], parce qu'ils ne veulent pas en entendre dire d'eux-mêmes; mais ils livrent les riches et les nobles, les honnêtes gens aux sarcasmes des poètes,

1. L'auteur, quel qu'il soit, de la *République des Athéniens*, oublie les *Chevaliers* et les *Guêpes* d'Aristophane, les *Boulangères* d'Hermippos, la *Canaille* ou Σύραξ de Platon, et bien d'autres pièces où le bon Δῆμος et les petites gens n'étaient guère ménagés.

et s'il arrive que quelqu'un des pauvres et du populaire soit pris pour plastron de la comédie, c'est à cause de son inquiétude ambitieuse et parce qu'il cherche à avoir plus que le peuple. » Cela est faux de l'Ancienne Comédie et à plus forte raison de la Comédie Moyenne. Aristophane et ses pareils ne jouèrent pas les nobles et les riches, les Καλοκἀγαθοὶ, mais les hommes du parti populaire, qu'ils fussent riches ou pauvres, nobles ou roturiers; d'un autre côté, Antiphane, Alexis, Eubule et autres ont plus de tendance à se moquer des petites gens que de ceux qui s'appelaient insolemment les bons, et lorsqu'ils touchent aux classes dirigeantes, ils réservent toute leur malice pour les généraux et les orateurs de la démocratie. Après cela, on peut admettre que, dans la Moyenne Comédie, la satire politique ne se fit plus, en général, que d'une manière détournée, par allusion, et, comme dit Denys de Thrace, par énigme (ἡ δὲ μέση αἰνιγματώδης). Mais, comme il n'y a point de règle sans exceptions, il faut avouer que la Moyenne Comédie se ressouvenait encore des habitudes de l'Ancienne, et qu'il lui arrivait souvent de parler sans voile,

Nommant un chat un chat et Rollet un fripon.

Seulement il faut faire une distinction dans la loi qui défendait de jouer les citoyens : la défense de les mettre en scène fut rigoureusement observée, mais non pas celle de les attaquer nominalement.

Je crois donc que Meineke se trompe lorsqu'il admet que les poètes de la Comédie Moyenne mirent assez souvent en scène des personnes de leur temps, et la preuve qu'il en donne ne me paraît rien moins que concluante.

« On peut en tirer, dit-il, une preuve suffisante des titres mêmes des pièces, et pour ne citer que les noms les plus significatifs, nous avons d'Alexis un *Amphicrate*, un *Démétrios*, un *Dropide*, un *Crateuas*, un *Midon*, un *Milcon*, un *Protochore*, un *Phèdre;* d'Amphis, un *Deximénidès;* d'Anaxandride, un *Sosippe;* d'Anaxilas, un *Nérée;* d'Antiphane, un *Euthydicos*, un *Cléophane*, un *Lampon*, un *Leptiniscos*, un *Léonidas*, un *Lycon*, un *Timon;* d'Aristophon, un *Collonidès*, un *Philonidès*, un *Platon;* de Cratinos le Jeune, un *Théramène*, un *Dionysalexander;* d'Eubule, un *Denys*, un *Pamphilos;* d'Héniochos, un *Thoricion*, un *Polyeucte;* de Mnésimaque, un *Philippe;* de Sophile, un *Androclès;* de Nicostrate et de Philétaire, un *Antyllos*. Et l'on ne peut douter, ajoute Meineke, que ces personnages n'aient été mis en scène dans les pièces qui portent leur nom, et que tout le but de la fable n'ait été de les ridiculiser ou de les décrier. » Mais il affaiblit lui-même son argument, en disant un peu plus bas : « De ces pièces, les unes, comme le *Denys* d'Eubule, le *Philippe* de Mnésimaque et le *Dionysalexander* de Cratinos, s'attaquaient, non à des citoyens, mais à des princes odieux aux Athéniens, le tyran de Syracuse, et les rois de Macédoine et de Thessalie; quant aux autres, je soupçonne qu'elles ont emprunté leur titre, non à des hommes vivants et contemporains des poètes, mais à des morts fameux; de ce nombre sont Théramène, Lampon, Timon et peut-être Androclès, du nom desquels les poètes se sont servis pour railler et flétrir, dans Théramène la légèreté et l'inconsistance des hommes politiques d'Athènes, dans Lampon l'arrogance des devins et des dévots, dans Timon l'austérité morose des hommes qui fuient la lumière, dans Androclès la

folie furieuse des démagogues turbulents. » Eh bien! ce que Meineke dit de ces quatre derniers personnages, il faut le dire, je crois, de tous les autres citoyens d'Athènes qui ont donné leur nom à des comédies. On pourrait le mettre en doute au sujet de Polyeucte, parce qu'on ne sait ni la date de sa mort, ni celle de la comédie où il était mis en scène. Dans tous les cas, s'il était vivant quand il fut joué par Héniochos, cela prouverait que la pièce a été faite sous l'influence de la Macédoine victorieuse, contre un homme qui s'était associé à Démosthène pour la combattre : ce serait une triste exception. Il n'y a d'exception réelle, selon moi, que pour les courtisanes; mais les courtisanes n'étaient pas Athéniennes et n'avaient nulle part d'état civil.

Que si la défense de mettre les personnes vivantes en scène fut respectée rigoureusement, il n'en fut pas ainsi de celle de les désigner par leur nom, et souvent d'une façon assez désobligeante pour elles. Le nom de Platon revient assez souvent dans les poètes de la Comédie Moyenne. Vous y rencontrerez aussi les noms de Speusippe, de Xénocrate, d'Aristippe, de Bryson (d'Héraclée). Il est vrai que les railleries dont ils sont l'objet ne sont pas bien méchantes et ne peuvent se comparer avec les calomnies grossières et atroces dont les poètes de l'Ancienne Comédie avaient accablé Socrate. Voici la plus expressive, et l'on peut la trouver assez innocente : « Mon maître, tout jeune encore, s'occupa d'éloquence et s'appliqua à la philosophie. Il y avait ici un certain Cyrénéen, du nom d'Aristippe, sage ingénieux ou plutôt le prince des sages, et l'emportant sur tous les hommes par sa vie dissolue. Mon maître devint son disciple au prix d'un talent, et s'il n'apprit pas très bien la rhétorique,

il enleva du coup l'art de l'assaisonnement [1]. » Mais on pourrait dire que les philosophes étaient des personnages sans conséquence, assez mal vus des magistrats comme du peuple, et que l'on pouvait bafouer impunément, peut-être mettre en scène [2], comme on y mettait les étrangers, les princes ennemis et les courtisanes.

La médisance des comiques allait plus haut ou plus loin. Je ne sais, par exemple, si Iphicrate devait se tenir pour très satisfait d'entendre son nom et celui de son beau-père, roi de Thrace, retentir dans une comédie. Anaxandride faisait dire à un esclave, dans son *Protésilas :* « Et si tu fais comme tu dis, nous te donnerons un splendide dîner, bien plus magnifique que celui d'Iphicrate, à sa noce en Thrace. On dit pourtant que tout y était bondé de parfums, qu'on y voyait des tapis de pourpre étendus depuis la place publique jusqu'à la citadelle. Des myriades d'hommes aux cheveux sales s'y gorgeaient de beurre. On y voyait des chaudières d'airain plus grandes que des alcôves à douze lits. Cotys lui-même s'avança bien troussé, apportant de la sauce dans un conge d'or; et dégustant les cratères (pleins de vin), il fut le premier des buveurs à se griser..... Le mari reçut pour dot deux troupeaux de chevaux gris pommelé, un de chèvres, un bouclier d'or en guise de tasse en volute, une aiguière pour la neige, une marmite de limaille d'argent, un silo d'oignons profond de douze coudées, et une hécatombe de polypes. Voilà, dit-on, les apprêts que fit Cotys de Thrace pour les noces de son gendre Iphicrate. » N'était-ce pas reprocher au général athénien de préférer une

1. Alexis dans sa pièce de *Galatée*.
2. Il y avait une comédie intitulée *Platon*. Mais on ignore si elle fut faite du vivant ou après la mort du philosophe.

étrangère à une citoyenne, et la magnificence grossière des barbares à l'élégante simplicité attique, en même temps que chercher à le couvrir de ridicule par le choix même du narrateur, qui n'admire rien tant que les énormes ripailles? Car la description que je viens de citer n'est que le prélude d'une de ces interminables énumérations de plats, si chères aux comiques de ce temps.

Peu d'orateurs, c'est-à-dire d'hommes publics, échappèrent aux médisances de la Comédie Moyenne. Il est vrai que les traits qu'elle leur lance peuvent paraître assez émoussés, comme celui-ci, qui atteint du même coup deux des meilleurs patriotes d'Athènes : « Péron avait fait venir d'Égypte un parfum qu'il vendit hier à Mélanopos et dont Mélanopos a frotté aujourd'hui les pieds de Callistrate [1] ». Mais les poètes ne se contentaient pas toujours de railler la voracité de Callimédon, dit Carabos, à cause de son goût pour le poisson, la friandise plus recherchée d'Hypéride, la vie molle et voluptueuse de Callistrate, l'esprit chicanier de Démosthène [2]. En voici un qui enveloppe dans la même accusation de vénalité presque tous les orateurs, qui périrent plus tard victimes de la vengeance des Macédoniens. « Démosthène a reçu (d'Harpalos) cinquante talents. — Il est bien heureux, s'il ne les partage avec personne. — Méroclès a reçu aussi beaucoup d'or. — Insensé qui donne, fortuné qui reçoit! — Démon et Callisthène ne sont pas sans avoir attrapé quelque chose. — Ils étaient pauvres; il faut leur pardonner. — Et l'éloquent Hypéride a eu sa part. — Il

1. Le *Protésilas* d'Anaxandride.

2. Les comiques reviennent je ne sais combien de fois sur la distinction de Démosthène que Philippe ne donne pas (δίδωμι) l'Halonèse, je crois, aux Athéniens, mais qu'il la leur rend (ἀποδίδωμι).

enrichira nos marchands de poisson et s'en donnera à faire paraître les mouettes de vrais Syriens [1]. » D'autres reprochent à Callistrate les plus sales débauches dans un langage dont la crudité rappelle Cratinos et Aristophane. Les accusations de vol et de pillage n'étaient pas épargnées à Aristogiton, cet orateur qui, disaient les comiques, avait mis son éloquence à la solde de Charès, et qui partageait le fruit des brigandages de ce général.

Les habitudes de la liberté, et par conséquent celle de se mêler des affaires publiques, étaient trop invétérées chez les Athéniens pour que la suppression du chœur arrêtât radicalement, je ne dirai pas les allusions politiques, mais même les conseils et les remontrances que le poète comique se permettait d'adresser au peuple. Non seulement Euboulos peignait les Athéniens, « ces fils de Cécrops, comme des affamés, réduits à avaler l'air et à se nourrir de creuses espérances ». Non seulement Héniochos représentait les villes grecques en délire, « gouvernées par l'Imprudence (Ἀβουλία) et perdues par l'Aristocratie et la Démocratie, qui les enivraient d'un fatal poison [2] ». Mais encore, sortant de ces généralités, les poètes entretenaient le peuple des affaires présentes. Il est vrai que la parabase leur manquait pour faire du théâtre une tribune. Mais ils avaient le prologue et, de plus, ils pouvaient facilement mettre leurs pensées dans la bouche de tel ou tel personnage, comme Euripide avait fait dans ses tragédies. Cette habitude de parler au peuple des affaires publiques se perpétua jusque dans la Comédie

1. Timoclès, dans sa pièce de *Délos???* — Les derniers mots sont d'une recherche assez obscure. Ils signifient que, grâce à la gourmandise d'Hypéride, les mouettes auront à jeûner de poisson, comme les Syriens qui s'en abstiennent par scrupule religieux.

2. Euboulos, *Antiope*, 2e frag. Heniochos, fr. ine.

Nouvelle, lorsque la démocratie n'existait plus que de nom. Apollodore de Caryste, se plaignant de la rage qui pousse les hommes à se nuire par la guerre, s'écriait : « O vous tous, pourquoi quitter les joies de la vie et ne songer qu'à vous nuire en guerroyant? Au nom des dieux, est-il une vie qui vaille notre vie champêtre, où l'on ne sait rien, où l'on ignore les biens et les maux du dehors, et comment la fortune emporte les hommes en les roulant au hasard! Oui, voilà mon avis. Pourquoi la Grèce, digne de ce nom, aime-t-elle mieux voir les siens se déchirer entre eux et tomber morts, quand ils peuvent passer la vie joyeusement et boire aux sons de la musique? Dis-moi, ma charmante, ou prouve-moi le contraire : n'est-ce pas là notre vie champêtre? N'est-ce point là vraiment la vie des dieux? Combien les choses iraient mieux dans les villes, si nous changions de régime, si tous les Athéniens au-dessus de trente ans se mettaient à boire, si nos chevaliers s'en allaient pour dix jours banqueter à Corinthe, couronnés et parfumés avant le jour, si nos alliés couraient au bain et que les gens de l'Eubée se missent à sabler leur vin! Voilà la véritable vie. Au lieu de cela, nous nous faisons les esclaves des sots caprices de la fortune[1]. » Il est évident qu'il était facile de glisser dans des pièces telles que l'*Ami des Athéniens* (Φιλαθηναῖος), l'*Ami des Thébains* (Φιλοθηβαῖος) et autres de titres analogues, qui ne sont pas rares dans la Moyenne Comédie, non seulement des allusions aux faits et aux hommes du moment, mais encore des remontrances sur la conduite politique que l'on suivait, ou des conseils sur celle qu'il serait meilleur et plus opportun de tenir.

1. Apollodore : Γραμματειοποιός, le fabricant de secrétaires.

La suppression du chœur put donc diminuer considérablement, mais non pas faire disparaître les libertés, ni même les licences que prenait l'Ancienne Comédie. Elle n'eut pas moins une profonde influence sur l'art.

Voici les modifications que Platonios signale comme conséquences des conditions nouvelles que les circonstances et les mœurs avaient faites à la comédie. Modifications dans les sujets; modifications dans l'appareil scénique; modifications dans le ton général et dans le style. J'ai déjà dit que la comédie devint presque tout allégorique, parce qu'il n'était plus permis de jouer les personnes que par allusion et sous forme énigmatique. Mais il est bon de citer textuellement les paroles de l'Anonyme : « Les magistrats et les riches, ne voulant plus être mis en scène, défendirent de jouer personne d'une manière directe et évidente (τοῦ μὲν φανερῶς κωμῳδεῖν ἐκώλυσαν), et ne permirent que des satires détournées et sous le voile de l'énigme (ἐκέλευσαν δὲ κρυφᾷ, οἷον αἰνιγματωδῶς). » Expliquons plus clairement quels furent les sujets habituels des poètes comiques. « La Comédie Moyenne, dit Platonios, abandonnant ces sujets, — les satires directes et personnelles, — se mit à railler les histoires contées par les poètes. Car cela ne tombait pas sous la loi. Il leur était libre, par exemple, de persifler Homère ou tel poète tragique pour avoir dit ceci ou cela..... Plaçant donc dans leurs comédies certains contes faits par les poètes, ils les raillaient comme mal faits. » Mais la phrase de Platonios peut donner lieu à une équivoque; on ne sait s'il parle des fables même débitées par les poètes anciens, ou de tel ou tel détail de leurs poèmes. Il y a, en effet, deux choses très différentes dans les parodies des comiques : ou bien ils se moquaient

en passant de telle ou telle pensée, de telle ou telle expression d'Homère, d'Hésiode, d'Euripide et d'autres; ou bien ils prenaient pour sujet de leurs parodies telle ou telle tradition mythologique. C'est dans ce dernier sens qu'on peut dire que la comédie devint allégorique, de politique et personnelle qu'elle était auparavant. Nous verrons dans quelle mesure cela est vrai, et s'il ne faut pas mettre des restrictions à la proposition trop générale de Platonios. Ce qui est constant, c'est que l'allégorie eut une large place dans la Comédie Moyenne, et que, par ce côté, la Comédie Attique revenait à ce qu'avait été la Comédie Dorienne ou Sicilienne, telle qu'elle nous apparaît dans les fragments d'Épicharme.

Modifications dans l'appareil scénique. — Nous n'avons pas à revenir sur la suppression du chœur et de ses évolutions. Ce qui dut le plus se modifier par suite de la loi qui fut imposée aux poètes, ou qu'ils s'imposèrent à eux-mêmes, de ne plus mettre les personnes vivantes en scène, ce fut le masque dont se couvraient les acteurs. « Dans l'Ancienne Comédie, écrit Platonios, on faisait les masques à la ressemblance de ceux qui étaient joués, afin que, même avant que l'acteur eût prononcé une parole, on reconnût aussitôt le personnage qu'il représentait. Mais dans la Comédie Moyenne et dans la Nouvelle, les poètes firent faire les masques tout exprès pour exciter le rire (et rien de plus) », c'est-à-dire des masques qui ne ressemblaient à personne en particulier, mais qui n'étaient que des caricatures impersonnelles et générales. « Nous voyons donc, continue Platonios, les masques de la Comédie de Ménandre avec leur sourcil relevé et leur bouche toujours contournée de la même manière, mais sans rapport avec la nature des gens (οὐδὲ

κατ' ἀνθρώπων φύσιν). » Une conséquence de ce changement, c'est que les masques furent assez peu variés, tandis que, dans l'Ancienne Comédie, ils changeaient et se multipliaient avec les originaux qu'elle prenait pour victimes [1].

Enfin, le chœur en disparaissant emporta cette verve et cette fougue de bouffonnerie et de poésie qui caractérisent la Comédie Aristophanesque. La plaisanterie des poètes de la Comédie Moyenne est ingénieuse, élégante; elle n'a plus ce souffle et cette puissance qu'Aristophane et ses pareils devaient à la liberté. Il s'ensuivit une modification très sensible dans le style, modification qui correspondait d'ailleurs avec celle qu'Euripide avait commencée dans le langage tragique et que ses successeurs achevèrent : le style s'éloigna de plus en plus de la poésie pour se rapprocher de la prose courante. C'est ce qu'on peut entrevoir dans les fragments qui nous restent, tant de la Moyenne que de la Nouvelle Comédie; c'est ce que Platonios nous dit expressément. « Les poètes de la Comédie Moyenne n'essayèrent point du style poétique (Πλήσματος μὲν οὐχ ἥψαντο ποιητικοῦ), mais, employant le langage journalier, ils ont les qualités de la prose (διὰ δὲ τῆς συνήθους ἰόντες λαλιᾶς λογικὰς ἔχουσι τὰς ἀρετάς). Aussi le caractère poétique est-il rare chez eux. Mais tous ils s'appliquent à bien combiner leurs sujets (κατασχολοῦνται δὲ πάντες περὶ τὰς ὑποθέσεις). » Ce dernier caractère est impossible à vérifier; car nous n'avons pas de ces

1. C'était, à certains égards, un avantage pour la Comédie Moyenne et pour la Nouvelle. Leurs pièces pouvaient ainsi être facilement transportées dans toutes les villes et localités où il y avait un théâtre. Toutes les pièces se jouant avec les mêmes masques, les artistes de Bacchus n'avaient pas besoin de se faire suivre de l'énorme bagage qu'aurait nécessité la représentation des pièces de l'Ancienne Comédie, avec leurs masques et leurs costumes qui variaient d'un drame à l'autre.

poètes une seule comédie, pas même une scène entière. Mais ne nous écartons pas de la forme et de ce qu'il y a de plus extérieur dans la forme, je veux dire de la diction. Plus près de la peinture de la vie que de la pure fantaisie, il était naturel que la Comédie Moyenne rapprochât son langage de la prose. Elle fuyait en général les gros mots, les brocards sottisiers, les hyperboles énormes et injurieuses; elle donnait plus à entendre qu'elle ne disait, et son style était plein de ces sous-entendus qui sont les méchancetés des hommes du monde. « Autres sont les plaisanteries de l'homme libre, dit Aristote, autres celles de l'esclave; celles de l'homme qui a de l'éducation diffèrent de celles de l'homme qui n'en a pas. C'est ce qu'on peut voir par la comparaison des comiques anciens et des comiques nouveaux [1]. Les uns cherchent le ridicule dans la violence et l'obscénité des paroles; les autres dans les sous-entendus et les allusions (τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἡ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἡ ὑπόνοια). » Aristote peut paraître bien dur et bien injuste envers les poètes de l'Ancienne Comédie; mais il caractérise très bien l'espèce d'esprit qui commença à se développer dans la Comédie Moyenne, et qui n'atteignit sa perfection que dans la Nouvelle; et ce genre d'esprit a bien son prix et sa grâce, quoi qu'en disent les théoriciens et les critiques de l'Allemagne, qui semblent parfois transformer les comiques en lunatiques et en fous.

Non, la comédie n'a pas tout perdu en se transformant. Elle est devenue plus ingénieuse et plus fine en devenant moins fantastique et moins étrange dans ses conceptions. On peut croire aussi, d'après un mot de Plato-

1. Ces comiques nouveaux, dont parle Aristote (*Eth.*, IV, ch. XIV), sont les poètes de la Moyenne Comédie, il n'a pas connu ceux de la Nouvelle.

nios, que les poètes qui la cultivèrent mirent plus d'art et d'industrie dans la conduite de leurs pièces et surtout dans les dénouements. Ils n'avaient pas la ressource du chœur pour couper les scènes ou les actes ou pour terminer le jeu par des chants et des gambades, quand le poète jugeait que le jeu avait duré assez longtemps. Il fallait un vrai dénouement, et sans doute Antiphane, Alexis, Euboulos, Timoclès devancèrent Philémon et Ménandre dans ce genre de mérite. Mais, encore une fois, nous pouvons plus le conjecturer d'après un mot de Platonios que l'affirmer avec preuves à l'appui. Car les œuvres sont aujourd'hui disparues à jamais; et la comédie de Plaute et de Térence, calquée sur celle de Ménandre et de ses rivaux, ne nous apprend rien sur la conduite et la disposition des pièces d'Alexis et d'Antiphane.

Ce genre un peu ambigu, tenant encore par beaucoup de côtés à l'Ancienne Comédie et touchant par d'autres à la Nouvelle, dura de 387 ou 388 jusqu'à l'apparition de Philémon et surtout de Ménandre, c'est-à-dire jusque vers 321 ou 322, et dut subsister encore quelque temps à côté de la nouvelle forme comique qui était issue de lui. Les pièces se comptaient par centaines, et Athénée en avait lu plus de huit cents dont il avait fait des extraits. Nous ne parcourrons pas les fragments d'une quarantaine de poètes dont les noms sont venus jusqu'à nous, pour chercher à distinguer, chose impossible ou du moins bien téméraire, ce qui faisait le mérite particulier de chacun de ces poètes. Il nous paraît plus utile et moins hasardeux d'éclairer l'idée que nous avons tracée sommairement de la Comédie Moyenne, en interrogeant les titres même des pièces qu'elle avait produites et en tra-

duisant quelques-uns des fragments les plus significatifs.

D'après ce que nous avons dit, les pièces à titres mythologiques doivent être fort nombreuses et le sont en effet. Ce n'était pas chose nouvelle dans l'art comique. Des sujets de ce genre se rencontraient en assez grand nombre dans les œuvres de Cratinos, d'Aristophane et de leurs contemporains, surtout dans les derniers venus de l'ancienne comédie, Strattis, Alcée, Sannyrion et Théopompe. Mais ils y étaient beaucoup plus rares que dans la Comédie Moyenne, et ils y avaient un tout autre caractère, comme on peut en juger par les *Grenouilles* d'Aristophane, cette espèce de Νεκυία ou de descente aux enfers, où il est question des choses de l'autre monde et des choses de celui-ci, où l'hymne se croise avec l'invective politique, où les noms des démagogues, illustrés de quelque épithète plus ou moins injurieuse et obscène, se dressent à côté de ceux des dieux, où les questions littéraires, politiques et religieuses se mêlent dans une fantaisie effrénée, qui va du lyrisme le plus élevé aux bouffonneries de la farce. Ces pièces mythologiques disparaissent, au contraire, presque complètement de la Comédie Nouvelle, qui ne connaît plus que l'homme et ses passions [1]. Mais ne nous écartons pas de la Comédie Moyenne.

Ouvrons le recueil de Meineke, ou les *Fragmenta comicorum* de l'édition Didot. Les titres d'apparence tragique y abondent. Ce sont des Athamas, des Éole, des Œdipe, des Alceste, des Busiris, des Deucalion, des Méléagre, des Danaé, des Lemniennes; longue serait

1. Encore assez nombreuses dans Diphile, elles sont fort rares dans Ménandre, le vrai type de la Comédie Nouvelle.

l'énumération, si je voulais la continuer. Toute la vieille tradition qui avait défrayé l'épopée, la poésie lyrique et la tragédie, y passe successivement; mais il est bien entendu qu'elle n'y paraît que sous la forme de la parodie. Ou bien les comiques parodient directement la tradition, ou bien ils la parodient indirectement, en accommodant à leur but plaisant telle ou telle tragédie des grands poètes du passé ou de quelque poète contemporain, de sorte que, pour entendre quelque chose à ces parodies sous la forme fragmentaire où elles nous sont arrivées, il faudrait connaître tout le théâtre tragique des Grecs. C'est à peine si nous entrevoyons de temps en temps quel a pu être le dessein du poète. Vous lisez, par exemple, ces vers de l'*Orestautoclidès* de Timoclès : « Autour de l'infortuné dorment des vieilles, Nannion, Plangon, Lycé, Gnathéné, Phryné, Pythinice, Myrrhine, Chrysis, Konallis, Jéroclée, Lépodium. » Ces noms de vieilles ne vous disent rien d'abord, quand même vous sauriez que ce sont autant de noms de courtisanes célèbres. Mais pourquoi viennent-elles dormir autour d'Autoclidès? Vous êtes mis sur la voie par le nom composé que lui donne le poète. Autoclidès est poursuivi par ces vieilles courtisanes comme Oreste par les Euménides; et comme les Furies, fatiguées de leur poursuite, s'endorment près du temple d'Apollon, où s'est réfugié Oreste tout tremblant, les vieilles se sont endormies auprès de je ne sais quel bouge où s'est réfugié Autoclidès, non moins tremblant qu'Oreste. Mais quel est son crime? On pourrait le deviner *a priori* par la nature des ennemis qui le poursuivent. Ce sont toutes des courtisanes; elles doivent haïr en lui celui qui n'aime point les femmes et qui, au lieu de se ruiner pour elles, se

fait ruiner par des mignons. Et cette supposition est confirmée par un passage d'Eschine contre Timarque, où l'on voit un Autoclidès tout livré à l'amour infâme des jeunes garçons. Ces vieilles courtisanes sont donc les Furies qui poursuivent, et pour cause, Oreste-Autoclidès; et la comédie de Timoclès paraît avoir été modelée presque tout entière sur les *Euménides* d'Eschyle. Un mot d'Harpocration nous apprend que la comédie se terminait comme la tragédie, par un jugement : seulement Harpocration ne nous dit pas devant quel tribunal se plaidait cette cause scandaleuse qui, partout ailleurs qu'en Grèce, aurait exigé le huis clos. Voilà ce que j'appelle une parodie indirecte de la tradition mythique; c'est le drame d'Eschyle, encore plus que la tradition elle-même, qui est ici parodié. Au contraire, dans le *Linos* d'Alexis, la parodie me paraît directe : je ne crois pas que la mort de Linos, tué par Hercule, qui lui cassa sa lyre sur la tête, ait jamais fait le sujet d'aucune tragédie; tout au plus y aurait-il là le sujet de quelque drame satyrique [1]. Alexis prend donc cette fable telle que la tradition la lui donnait, et il l'accommode à sa guise. Il ne nous reste de son œuvre qu'une scène ou qu'un fragment de scène, où Hercule paraît avec le caractère de gloutonnerie que lui donnaient le drame satyrique et l'Ancienne Comédie. « Viens un peu; prends là le livre que tu voudras après avoir examiné les titres tranquillement et à loisir. Tu y trouveras Orphée, Hésiode, des tragédies, Chœrilos [2], Homère, toute espèce

1. Je ne trouve, en effet, dans les fragments du théâtre, qu'un drame satyrique d'Achæos sur Linos.
2. Poète épique, auteur d'une Perséide, dans laquelle était célébrée la lutte des Grecs contre Xerxès.

d'écrits charmants. On verra par ton choix quelles sont tes préférences naturelles. — Je prends celui-ci. — Voyons, montre-moi ce que c'est. — Recettes de cuisine, voilà le titre. — Tu es un philosophe, paraît-il : tu as passé par-dessus tous ces livres et tu as été droit au traité de Simos. — Quel est ce Simos? — Un fort habile homme qui vient de s'élever à la scène tragique : c'est bien de tous les acteurs le meilleur cuisinier, et de tous les cuisiniers le meilleur acteur. Mais tu es un gaillard famélique. Que veux-tu? Dis. — J'ai faim, sache-le bien. »

M. Émile Burnouf pense que le *Linos* était dirigé contre les Orphiques. La chose n'est pas impossible. En effet, la Moyenne Comédie, comme nous le verrons plus loin, s'est beaucoup occupée des religions étrangères et des doctrines philosophiques, comme le pythagorisme, qui avaient de l'affinité avec ces religions. Mais le fragment que nous venons de lire, le seul qui nous reste, n'autorise point cette conjecture, quelque plausible qu'elle puisse paraître d'abord. Ce qui est certain, c'est que la vieille tradition y était ramenée au prosaïsme et au terre à terre de la vie de tous les jours, et que la comédie transportait Hercule et Linos au milieu de ce monde buvant, ripaillant et faisant l'amour, le seul qui fût connu des poètes, depuis qu'ils avaient renoncé aux passions politiques. Quel que soit le personnage mis en scène, dieu, demi-dieu ou héros, il est toujours un simple citoyen d'Athènes, ayant les mœurs et le langage de ces jeunes oisifs qui perdaient leur temps, leur fortune et leur santé dans la société des hétaires. Par ce côté, la Moyenne Comédie a conservé quelque chose de la fantaisie de l'Ancienne. Elle brouille les temps et les lieux, ou plutôt ne tient aucun compte de l'espace et du

temps. Elle fait Thésée contemporain de Platon, Protésilas d'Iphicrate et de Mélanopos, Thésée de l'orateur Polyeucte. Antéa, amoureuse de Bellérophon, connaît et apprécie l'art du parfumeur Péron; Omphale ne dédaigne point les pains de l'invention de Théarion l'Athénien. Le géant Antée aurait pu fréquenter l'Académie; Cénée, goûter la musique de Timothée, et Hercule, se moquer de celle d'Argas. Pélops y raisonne sur la maigre chère que fait le petit peuple d'Athènes, comparée aux bœufs entiers qu'on servait au héros de son temps. Deucalion a tâté des assaisonnements de Gadès et des thons délicieux de Byzance. Les Dieux, les héros de la guerre de Thèbes ou ceux de la guerre de Troie jouent au cottabe ou devinent des logogriphes, fort en honneur chez les Grecs au ve et au ive siècle. En un mot, nous ne sortons jamais ni d'Athènes, ni du temps de nos comiques [1]; et ce n'est pas toujours à un spectacle gai et plaisant que nous assistons. On devine les misères de l'esclave dans ce vers, le seul qui reste du *Ganymède* d'Euboulos : « Le sommeil nourrit celui qui dîne mal. » Mais les plus tristes réalités de la vie antique éclatent dans cette scène d'Antiphane sur le même sujet mythologique, avec autant de vérité et de force que dans les belles scènes analogues de Plaute. C'est Laomédon qui interroge le παιδαγωγὸς de Ganymède sur sa disparition. « Hélas! je n'entends pas des questions équivoques et enveloppées. — Tu vas m'entendre. Je parlerai clairement. Si tu sais quoi que

1. Si Kock n'avait pas oublié ce phénomène, qui est général dans la Moyenne Comédie, il n'aurait pas mis la note suivante en tête de l'*Antée* (Ἀνταῖος) d'Antiphane : « Antiphanes fortasse Antæi nomen in hominem suæ ætatis transtulit : quod enim extat fragmentum, Herculis ætati parum convenit. »

ce soit de l'enlèvement de mon enfant, il faut le dire de suite avant que je te fasse pendre. — Me donnes-tu un logogriphe à déchiffrer, maître, en me demandant si je sais quelque chose de la disparition de ton fils, ou que veulent dire tes paroles? — Holà quelqu'un! Qu'on me donne vite des liens — Ce que je ne sais pas..... — Peut-être. — Voudrais-tu m'en punir? — Nullement; mais qu'on m'apporte un pot d'eau de mer..... Eh bien! sais-tu pourquoi il te faut boire ceci? — Je le sais à peu près : tu veux prendre quelque gage de ma fidélité. N'est-ce pas cela? — Alors, les mains retournées et attachées derrière le dos, tu vas m'avaler ce breuvage d'une seule haleine..... » La comédie réelle se mêlait donc à la fiction mythologique pour la transformer et la renouveler, et c'est en cela que consistait le plus souvent la parodie sérieuse ou plaisante de la fable.

Ainsi, la parodie occupe une grande place dans les compositions d'Antiphane et de ses rivaux; elle n'en a pas une moindre dans leurs plaisanteries et dans leur style, et alors elle se produit sous deux formes principales : ou bien le poète rapporte textuellement ou à peu près textuellement un vers, une sentence d'Euripide ou de tout autre ancien écrivain illustre; et soit par les idées dont il l'entoure, soit par le personnage dans la bouche duquel il la place, il lui communique un air plaisant qu'elle n'a pas en elle-même; ou bien, sans rappeler expressément personne ni aucun texte, il dit d'un ton tragique et avec les figures les plus audacieuses de la poésie les choses les plus vulgaires et les plus basses; et ce contraste est lui-même plaisant. C'est ce que Meineke ne paraît pas très bien entendre, ou plutôt ce qu'il entend très bien dans un endroit, et ce qu'il oublie et

méconnaît dans un autre, lorsqu'il avance que les poètes de la Moyenne Comédie paraissent avoir affecté le style figuré; et, pour le prouver, il se prévaut d'une remarque d'un scholiaste d'Aristophane sur ce vers du *Ploutos* :

Ἢ γῆς ἀρότρῳ ῥηξὰς διάτεμον κάρπον Δηοῦς θερίσασθαι,

« Ou déchirant la plaine avec la charrue, moissonner le fruit de Déo (Cérès). »

Ce vers, dit le scholiaste, sent la Moyenne Comédie (ἤδη τὸ ἔπος τοῦτο τῆς μέσης κωμῳδίας ὄζει). Faut-il en conclure que la diction des poètes comiques de cette période s'éloignait de la prose courante, et qu'ils affectaient dans leur dialogue des expressions et des figures outrées, à peine supportables dans le dithyrambe? Je n'en crois rien, et, selon moi, toutes les fois que le ton s'enfle, que l'expression s'éloigne des habitudes d'une fine et simple conversation, on est autorisé à voir dans ce langage une parodie et une raillerie du style poétique. Souvent les comiques nous en avertissent eux-mêmes. Ainsi je ne sais quel personnage d'Antiphane dit pompeusement, dans l'Ἄγροικος (*le Rustre*) : « Et d'abord je prends une galette désirable que la vivifiante Cérès donne par bonté aux mortels pour les charmer :

Ἀιρῶ ποθεινὴν μᾶζαν, ἣν φερέσβιος
Δηὼ βροτοῖσι χάρμα δωρεῖται φιλῶς,

ensuite les tendres membres d'une chèvre, bien cuits, pleins de suc, chair nouvelle :

Ἔπειτα πνικτὰ τακερὰ μηκάδων μέλη,
Χλόην καταμπέχοντα, σάρκα νεογενῆ. »

A ce discours, celui auquel il s'adresse lui fait cette question : « Que veux-tu dire? — Je lis une tragédie de Sophocle », répond le beau diseur, qui ne parle ce langage emphatique que pour se moquer. Je lis un dithyrambe de Cinésias, ou une ode de Timothée, ou une élégie d'Antimaque, ou un chœur de Laodamas ou de tel autre tragique, pourraient répondre la plupart des personnages qui le prennent sur ce ton sublime. Ce genre de parodie est partout dans la Moyenne Comédie, aussi bien dans les pièces morales que dans les pièces de critique littéraire ou dans les pièces allégoriques et mythologiques.

La comédie, ne trouvant pas, sans doute, la légende assez riche, en avait une particulière sur certains personnages historiques. C'est à elle que l'on doit probablement le roman de l'amour de Sapho pour Phaon, de son désespoir et de sa mort au saut de Leucade. Déjà l'Ancienne Comédie avait la *Sapho* d'Amipsias [1]. La Moyenne a la *Sapho* d'Antiphane, celle d'Amphis, celle d'Ephippos, celle de Timoclès, auxquelles vient s'ajouter la *Sapho* de Diphile, un des rivaux de Ménandre. C'est à la même légende, sans doute, qu'il faut rapporter le *Phaon* et le *Leucadien* d'Antiphane, la *Leucadienne* [2] d'Alexis et celle d'Amphis. Malheureusement il est impossible de rien dire de précis de toutes ces pièces : si tous les fragments avaient l'étendue et la signification de ceux du *Phaon* de Platon le Comique, il nous serait loisible de savoir si ces comédies étaient des pièces d'amour ou de critique littéraire. Mais c'est à peine si nous entrevoyons qu'il s'agis-

1. Il n'en reste que le titre. — Quant au *Phaon* de Platon, il roulait sur une légende toute différente, sans rapport à Sapho.

2. Les titres de *Leucadien*, de *Leucadienne*, pourraient bien ne désigner que le peuple ou le pays d'un personnage. Ces noms ethniques sont très fréquents dans la Moyenne Comédie et la Nouvelle.

sait d'amour dans la *Sapho* de Timoclès, et probablement de littérature dans celle d'Antiphane, où Sapho était représentée comme une σοφή ou habile femme, qui proposait et déchiffrait des logogriphes.

Le nom de Sapho nous servira de transition aux pièces de la Comédie Moyenne à titres littéraires. On sait que les *Grenouilles* d'Aristophane peuvent être considérées jusqu'à un certain point comme un feuilleton de critique sur le génie d'Euripide et d'Eschyle. Il en était de même des *Crapatalli* (petite monnaie) de Phérécrate, des *Muses* de Phrynichos, des *Laconiens* et du *Poète* de Platon, etc. La critique littéraire n'était donc pas une nouveauté dans l'art comique. Mais elle paraît avoir pris un développement singulier dans la Comédie Moyenne. L'*Archiloque* d'Alexis, le *Dithyrambe* d'Amphis, l'*Hésiode* de Nicostrate, les *Muses* d'Ophélion, la *Poésie* d'Antiphane, les *Poètes*, la *Poétesse* et l'*Amateur de tragédies* d'Alexis, le *Phileuripide* d'Axionicos n'étaient pas les seules pièces qui représentassent la critique littéraire dans la Comédie Moyenne. Nous verrons, en parlant de celles qui représentent la guerre des comiques contre les philosophes et contre les charlatans religieux, qu'elles devaient être la plupart moitié littéraires et moitié religieuses ou philosophiques. Nous n'avons rien à dire du plus grand nombre des comédies de critique littéraire, parce que les fragments en sont trop rares ou trop insignifiants. Mais nous avons le bonheur de pouvoir saisir le sujet de la *Poésie* d'Antiphane : c'était l'éternelle querelle de la comédie et de la tragédie. Lequel des deux arts demande le plus de talent ou de génie? « Heureux poème que la tragédie! s'écrie Antiphane. Les sujets qu'elle traite sont connus des spectateurs avant qu'aucun personnage pro-

nonce une parole; le poète n'a besoin que de se les rappeler. Si je nomme Œdipe, tout le monde sait le reste : ce qu'a fait son père Laios ou sa mère Jocaste, quels ont été ses fils et ses filles, ce qu'il a fait et souffert lui-même. Si quelqu'un prononce le nom d'Alcméon, tous, même les petits enfants, crient que, dans sa folie, il a tué sa mère. Et aussitôt voilà qu'Adraste indigné arrive, puis se retire..... Puis, s'ils n'ont plus rien à dire et qu'ils soient dans l'embarras, ils font lever dans leurs drames quelque machine, aussi facilement qu'on lève le doigt, et cela suffit aux spectateurs. Pour nous, il n'en va pas ainsi : il nous faut tout inventer, personnages, événements passés, événements qui vont se produire, catastrophe, épisode. Pour peu que quelque Phidon ou quelque Chrémès néglige la moindre chose, il est sifflé. A Pélée et à Teucer, il est permis de tout faire. » Nous ne savons pas ce que répondait le défenseur de la tragédie, pas plus que nous ne pouvons supposer la conduite de la pièce. Nous ne sommes pas plus avancés avec le Φιλοτραγῳδὸς d'Alexis, qui était sans doute une dérision de l'art tragique, mais où cependant devaient être exposés les avantages de ce genre de poème, comme le donne à deviner l'unique vers qui nous en reste : « Il est d'un homme sage de tenir ferme contre la fortune. » C'est, en effet, ce que nous apprennent les catastrophes tragiques, et c'est ce que nous voyons dans ce passage des Διονυσιάζουσαι (femmes célébrant les fêtes de Bacchus), pièce de Timoclès que j'avais oubliée en citant les comédies qui, par leurs titres, indiquent des considérations littéraires : « Mon bon, écoute et vois si je dis quelque chose. L'homme est un animal misérable par nature et la vie porte avec elle beaucoup de chagrins. L'homme a donc imaginé cette consolation de ses peines :

c'est que l'âme, oubliant ses propres maux et se sentant fortifiée à la vue de ceux d'autrui, s'en retourne avec plaisir dès qu'elle a reçu cette instruction. Considère, en effet, si tu le veux, les tragiques. Que de services ils rendent à tout le monde! Le mendiant, dès qu'il a appris que Télèphe était plus indigent que lui, supporte plus facilement sa pauvreté. Celui qui est en proie à quelque folie contemple celle d'Alcméon et se plaint moins de la sienne. A-t-on mal aux yeux? Les fils de Phinée étaient aveugles. Un père a-t-il vu mourir son enfant? Il sent alléger sa douleur au spectacle de Niobé. Est-on boiteux? On contemple Philoctète. Quelque vieillard est-il dans l'infortune? Il voit celle d'Œneus. Car, en songeant à des malheurs plus grands que les siens endurés par d'autres, chacun déplore moins ses propres souffrances. » Je ne sais si la *comédotragédie* d'Anaxandride se rapportait à la comparaison de la tragédie et de la comédie ou si elle n'était qu'une peinture de la vie humaine, pleine à la fois de rire et de larmes, de soleil et de pluie, et que Platon appelle dans le *Philèbe* une tragi-comédie (τῇ τοῦ βίου ξυμπάσῃ τραγῳδίᾳ καὶ κωμῳδίᾳ). Le *Phileuripide* d'Axionicos sortait des considérations générales et dépeignait sous un jour ridicule un partisan de l'illustre tragique. « Ils ont tous les deux, disait quelque part Axionicos, une telle maladie d'admiration pour Euripide, que toutes les autres poésies leur paraissent bonnes à être chantées sur le flageolet et ne sont à leurs yeux qu'une grande pauvreté. » Il est évident que le comique se moquait du poète autant que de ses fanatiques. On peut le voir par une tirade lyrique célébrant les apprêts d'un dîner et qui a toutes les allures d'un chœur d'Euripide; mais cela n'a de piquant que dans le texte. Il est peu

vraisemblable que les comiques, qui se moquaient de tous les écrivains, anciens ou contemporains, se soient épargnés les uns les autres. Nous ne rencontrons plus de traces de cette guerre civile que dans un trait lancé contre Araros, un des fils d'Aristophane, dans le *Parasite* d'Alexis. C'est quelque convive qui, impatienté de voir un parasite avaler du vin verre sur verre, lui dit ironiquement : « Je veux te faire goûter de l'eau; j'en ai dans un puits une grande quantité, plus froide que le froid Araros. » Nous savons, d'ailleurs, que les comiques ne dénigraient point toujours les écrivains en renom, témoin ces vers enthousiastes d'Antiphane sur les dithyrambes de Philoxène : « Philoxène l'emporte de beaucoup sur tous les poètes. D'abord il emploie partout des expressions originales et qui lui sont propres. Et puis, quel heureux mélange de variations et de couleurs dans son chant! Ce fut vraiment un Dieu parmi les hommes que cet artiste savant dans la véritable musique. Voyez ceux d'aujourd'hui : ils font en misérables termes de misérables vers, tout entrelacés de lierre (κισσόπλεκτα), tout arrosés de sources (κρηναῖα) et ne marchant que sur des fleurs (ἀνθεσιπάτητα), et cela à force de coudre ensemble les lambeaux d'autrui [1]. »

La guerre contre les philosophes n'est qu'une variété de la guerre contre les mauvais écrivains. Des pièces entières, le *Platon* d'Aristophon, le *Phèdre* et peut-être le *Phædrias* d'Alexis, peut-être encore le *Cléophane* d'Antiphane, y étaient consacrées. Mais il nous est impossible de nous faire quelque idée de ces comédies avec le peu qui nous en reste. Je me contenterai de recueillir les

1. Antiphane, dans le *Tritagoniste* ou acteur de troisièmes rôles.

petites méchancetés des comiques contre Platon, l'Académie et le Lycée. Les deux plus vives sont peut-être cette apostrophe d'Amphis : « O Platon, que tu ne sais rien, si ce n'est de prendre une mine maussade, comme un colimaçon, en redressant gravement tes sourcils[1] ! » et un long passage d'Épicrate, tiré on ne sait de quelle comédie, sur les divisions et définitions platoniciennes : « Que fait Platon, et Speusippe, et Ménédème? Chez qui sont-ils maintenant logés? Quelle question, quel problème est actuellement l'objet de leurs méditations? Si tu en sais quelque chose, conte-le-moi, par la Terre! — Je puis te donner à ce sujet d'exactes informations. J'ai vu, le jour des Panathénées, toute une troupe de jeunes gens réunis dans le gymnase de l'Académie, et je leur ai entendu tenir des discours absurdes au delà de toute expression. Discutant sur la nature, ils séparaient dûment l'animal qui a vie de l'apparence que présentent les arbres et des espèces que forment les légumes; et tout entiers à ce beau sujet, ils cherchaient à quel genre appartient la gourde. — Et quelle définition en donnaient-ils? A quel genre rapportaient-ils cette plante? Dis-moi ce que tu en sais. — D'abord, ils restèrent tous muets, et, la tête baissée, ils creusèrent longtemps la question. Enfin, tandis que les autres continuaient à regarder la terre et à réfléchir, un des jeunes gens s'écria tout à coup que c'était un légume à la forme ronde. Un second prétendit que c'était un arbre; un troisième, une herbe. Ce qu'entendant un médecin, venu de Sicile, leur péta au nez comme à des niais. — Oh! certes, je n'en doute pas, ils furent vivement irrités et se récrièrent qu'on se moquait

1. Amphis, dans son *Dexidémidès*.

d'eux, car c'est une incongruité de se conduire ainsi dans ces sortes de conférences. — Mais non; les jeunes gens ne s'en soucièrent aucunement; et Platon, qui était présent, sans paraître troublé, du ton et de l'air le plus tranquille, leur ordonna de définir le genre de la gourde, et eux ils continuaient leurs divisions. » Je pourrais me dispenser de citer les autres plaisanteries auxquelles Platon fut en butte; mais il n'est pas mauvais de les recueillir, ne fût-ce que pour montrer combien sont sots les gens d'esprit, quand ils parlent de ce qu'ils ignorent. Mais ces plaisanteries ont l'avantage de reproduire pour nous quelque chose du ton des conversations athéniennes.

Beaucoup de ces plaisanteries semblent un éloge involontaire de Platon. Quand Anaxandride, dans son *Thésée*, représente un personnage « se contentant de figues pour toute nourriture, comme Platon, » ou qu'Alexis en montre un autre « parlant seul à seul avec lui-même » comme le philosophe, ou qu'Aristophon, dans ce bout de dialogue, dit : « Dans trois jours je le rendrai plus maigre que Phidippide. — Quoi! si peu de temps pour faire périr les gens », on peut simplement voir dans ces vers, qui veulent être méchants, des témoignages de la frugalité et de la gravité de Platon. De même, ces vers de la *Méropis* d'Alexis ne sont méchants que par l'intention qui y a fait fourrer le nom du philosophe d'une manière inattendue : « Tu viens à point, dit une femme qui est sans doute une hétaire; pleine d'anxiété, je n'ai fait que monter et descendre, comme Platon; mais je n'ai rien trouvé de bon; je n'y ai gagné que de me fatiguer les jambes. » Il est à croire que les malices qu'Anaxilas avait mises dans son *Botridion* (boucle d'oreille), dans

sa *Circé*, dans ses *Riches*, et dont parle Diogène Laerce sans les citer, n'étaient pas moins inoffensives. Les critiques des doctrines platoniciennes étaient-elles plus dangereuses? « Tu parles de choses que tu ne sais pas, vrai rival de Platon, disait je ne sais quel personnage de l'*Ancylion* d'Alexis, et bientôt tu connaîtras le nitre et l'oignon », c'est-à-dire tu connaîtras toutes choses comme Platon qui ne connaît rien. Cratinos le Jeune, dans son *Fils qui passe faussement pour supposé*, traduisait l'ignorance de Platon en scepticisme : « Es-tu homme? — Sans doute. — As-tu une âme? — Pour parler comme Platon, je ne le sais pas trop, mais je le soupçonne. » Je rapproche les deux textes suivants, qui ont rapport au bien. Un esclave disait à son maître dans l'*Amphicrate* d'Amphis : « Quant au bien que tu recevras de cette femme, je ne sais pas moins ce qu'il est que je ne connais le bien de Platon. Attention! » Malheureusement nous sommes privés des explications saugrenues que cet esclave donnait sur le bien. Alexis, dans son *Milcon*, plaçait ces mots, je pense, dans la bouche d'un maître de maison qui donnait à dîner : « Quoiqu'ils n'apportent point les plats chauds, le bien, comme dit Platon, est toujours et partout le bien, m'entends-tu? et le doux est absolument le doux ici ou là. » Voilà le premier mot qui rappelle quelque chose des théories platoniciennes. Le suivant est de la même espèce : « Mon corps mortel s'est desséché; la partie immortelle de mon être est remontée dans les airs, n'est-ce pas là une leçon de Platon? » disait Alexis dans son *Olympiodore*.

En vérité, ces comiques parlent des doctrines de Platon avec la même compétence que nos petits journaux de Spinosa ou de Hegel, de panthéisme, de déisme,

d'athéisme et de tous les ismes qui font bien dans une phrase. Ils semblent ignorer, n'avoir jamais lu ce dont ils parlent : ce qui ne les empêche pas de déclarer Platon aussi stupide qu'un homme touché de la foudre. « C'est un parfum de Libye; ne va pas le gâter en y mêlant la lecture de quelque livre stupide de Platon (ἐμβρόντητον), » lisons-nous dans un fragment d'on ne sait quelle comédie d'Ophélion. C'est là l'histoire de tous les temps, de celui de la Moyenne Comédie aussi bien que du nôtre.

La seule trace évidente d'une lecture de Platon est ce passage du *Phèdre* d'Alexis, écho affaibli de quelques idées du *Banquet :* « Étant parti du Pirée à cause de mes disgrâces et de mon indigence, il me vint à l'idée de philosopher. Or les peintres, pour le dire en un mot, me paraissent ignorer ce qu'est l'Amour, dans les images qu'ils font de ce dieu. Il n'est ni mâle ni femelle, ni dieu ni homme, ni ignorant ni sage; il est composé de toutes sortes de choses différentes rassemblées de toutes parts, et, dans son type, il réunit toutes les formes. Il a l'audace de l'homme, la timidité d'une femme, l'ignorance d'un fou, la raison d'un sage, l'impétuosité d'une bête sauvage, l'activité indomptable et l'ambition d'un démon. Je ne sais pas ce qu'il est, et pourtant il a quelque chose de tout cela, et je suis bien près d'en trouver le nom », c'est-à-dire la définition.

L'Académie n'était traitée ni mieux ni pis que son fondateur, et l'on peut trouver assez bénignes les accusations qu'Antiphane et Éphippos portent contre elle. C'est d'abord la belle tenue et l'élégance de ses sectateurs. « Ami, sais-tu qui peut être ce vieillard? — A son aspect seul, on peut reconnaître qu'il est Grec de nation. Vois cette belle et brune tunique, ce manteau blanc, ce

chapeau mou, ce bâton artistement travaillé, cet élégant petit coffret. Qu'en faut-il davantage? il me semble que je vois l'Académie elle-même. » Voilà tout ce qu'Antiphane, dans son *Antéos*, trouve contre l'Académie. Éphippos n'est guère plus mordant dans ce passage du *Naufragé :* « Ensuite se lève un jeune homme, à l'esprit subtil, à la chevelure rasée tout frais par le tranchant du rasoir, à la longue barbe, non coupée et tombant élégamment, au pied bien chaussé d'un brodequin, à la poitrine gracieusement couverte par les replis de son manteau, soutenant sur une canne sa démarche majestueuse; c'est quelque jeune homme sorti de l'Académie, un de ces élèves de Platon qui savent combattre hardiment avec de petites propositions brysoniennes — effilées — comme — des — rognures — de — bois (βρυσωνοθρασυμαχειολη ψικερμάτων), tout frais émoulu de l'art lucratif des paroles captieuses et capable de débiter un discours étudié; il prononça ces mots qui venaient d'un autre et non de lui : ô hommes de la terre des Athéniens. » Si vous retranchez le long mot composé que j'ai cité et les paroles prétentieuses Ἄνδρες τῆς Ἀθηναίων γθονὸς à la place de ἄνδρες Ἀθηναῖοι, on ne voit point le comique et le mordant de cette peinture.

Antiphane a voulu être plus vif contre le Lycée dans cet endroit de son *Cléophane :* « Qu'est-ce ceci? N'est-ce point de la folie? ou qu'est-ce autre chose? Diras-tu par Jupiter qu'un homme raisonnable doit suivre dans le Lycée ces sophistes efflanqués, crève-de-faim, secs comme bois de figuier? Faudra-t-il qu'il dise comme eux : — Cette chose n'est pas, elle devient; ce qui devient n'est pas encore devenu, et s'il a été autrefois, ce qui devient n'est pas actuellement. Ce qui n'est pas n'est rien; or ce

qui n'est pas encore devenu n'est pas jusqu'à ce qu'il soit devenu; mais il n'est pas encore devenu. Car il ne serait devenu que parce qu'il était. Et s'il n'était pas encore, il ne serait jamais devenu par ce qui n'est pas, car c'est impossible. S'il est devenu en quelque manière par lui-même, il ne sera plus. Et comment pourrait-on dire que ce qui n'est pas deviendra jamais? Car de ce qui n'est pas, rien ne peut se faire. — Je le demande, que signifie ce galimatias? Apollon lui-même n'y entendrait rien. »

Ce qui demeure établi, c'est que la guerre commencée par l'Ancienne Comédie contre la philosophie se continua dans la Comédie Moyenne avec moins de violence, mais avec non moins d'acharnement et de malveillance qu'auparavant. Aussi lorsqu'un imbécile, qui portait et déshonorait le nom de Sophocle, fut parvenu à faire passer, en 316, un décret qui chassait les philosophes d'Athènes, Alexis poussa, dans ses *Chevaliers*, ce cri d'admiration et de joie : « C'en est fait de l'Académie; c'en est fait de Xénocrate. Que les dieux comblent de biens Démétrios (de Phalère) et nos législateurs, parce que ces hommes qui transmettaient, disait-on, la science de la parole, ils les envoient aux corbeaux hors du sein de l'Attique! » Quelle était donc la cause de cette haine et de cette animosité des comiques contre la philosophie et les philosophes? Il faut mettre en première ligne l'esprit étroit et aveugle de ceux qui se nommaient les honnêtes gens, les bons. Je ne sais si nos conservateurs actuels sont de meilleure composition et d'une plus ferme intelligence; quant à ceux de l'antiquité, toute nouveauté les effrayait; ils n'admettaient la légitimité de la libre pensée qu'autant que la vérité ne les dérangeait pas dans leurs inté-

rêts et leurs habitudes. En second lieu, la morale des philosophes n'est pas précisément celle des poètes comiques, dont les principes n'ont jamais été bien austères, et moins en Grèce que partout ailleurs. Écoutons ce passage plein de verve qui nous a été conservé de l'Ἀσωτοδιδάσκαλος (maître de corruption) d'Alexis : « Que contes-tu là? Que rabâches-tu du Lycée, de l'Académie, de l'Odéon, des Thermopyles? Niaiseries de sophistes! Tout cela n'est pas gai. Buvons sec, buvons, gaudissons-nous, Sicon, tant qu'il est possible de retenir notre âme. Vive le tapage, Manès! Rien de plus charmant que le ventre. Il est ton père, il est ta mère, à lui seul. Vertus, ambassades, commandements militaires, vains hochets, songes dont on s'étourdit. La mort te glacera au jour fatal. Tu ne posséderas alors que ce que tu auras bu et mangé, voilà tout. Le reste, poussière, Périclès, et Codros et Cimon! » Antiphane dit encore mieux et plus brièvement (dans son *Soldat ou Tychon*) : « La bouchée que tu auras bel et bien entre les dents, voilà pour toi le seul bien assuré. »

On comprend que cette morale se trouvait encore moins bien de l'ascétisme pythagoricien que de la philosophie de Platon et d'Aristote. De plus, il y avait ici une raison particulière qui poussait contre cette secte les comiques et bien d'autres personnes. C'est qu'elle formait une espèce de communauté religieuse, et que toute communauté de ce genre, fermée aux regards du public, effrayait les croyants et même les incrédules. La Grèce se sentit menacée dans son esprit, dès le milieu du ve siècle, par une invasion de superstitions étrangères. La Thrace lui avait envoyé Sabazios et Cotytto; la Phrygie, Cybèle; l'Asie sémitique, Adonis; on

commençait à parler d'Isis. L'orphisme qui avait peut-être ranimé les mystères d'Éleusis, et qui avait fait l'admiration, pour ne pas dire plus, de Pindare, d'Eschyle et d'Hérodote, était devenu suspect; et même ceux qui, comme Platon, lui étaient plutôt favorables qu'hostiles, ne le voyaient pas sans ombrage se glisser près du lit des malades et des mourants avec ses cérémonies expiatoires et ses promesses. Le pythagorisme, qui se confondait ou que l'on confondait avec lui, partagea les défiances qu'il excitait. La Moyenne Comédie, comme l'Ancienne, ne pouvait qu'être l'ennemie de ces intrusions étrangères et si peu conformes aux habitudes grecques, quoiqu'elles aient fini par faire partie de l'hellénisme. Ce qui pourrait étonner, c'est que la critique des opinions religieuses ait laissé si peu de traces dans nos fragments, si l'on ne savait qu'ils ne nous sont parvenus presque tous que par Athénée, qui cherchait surtout dans ses auteurs des connaissances culinaires. Nous trouvons, il est vrai, trois titres de comédies dirigées contre les Pythagoriciens, les *Pythagorisants* de Cratinos le Jeune, la *Pythagoricienne* d'Alexis et le *Pythagoriste* d'Aristophon. Antiphane raille en passant leur vie ascétique dans quelques vers de sa *Néottis*, de son *Corycos*, de ses Μνήματα ou *Tombeaux;* Cratinos et Alexis, dans certains endroits de leurs *Tarentins*, et Mnésimaque, dans son *Alcmæon*. Mais leur plaisanterie est extrêmement superficielle; elle ne voit que l'extérieur de la secte, et s'arrête à la mine mortifiée des Pythagoriciens et (ce qui a lieu d'étonner) à leur malpropreté [1].

1. Les poètes de la Comédie Moyenne expriment-ils ici un fait, ou bien, sans qu'il y eût rien de pareil dans la réalité, arrivent-ils *a priori* et par voie de raisonnement à cette conclusion, que quiconque donne trop à

Quant aux sectes religieuses proprement dites, qu'elles formassent ou non des confréries ou sociétés secrètes, si l'on espère en connaître quelque chose par les comiques, on voit bientôt cette espérance déçue. Examinons-nous les fragments des pièces dont le titre semble promettre quelque chose de religieux, on n'y trouve à peu près rien. Rien dans l'*Orphée*, dans l'*Adonis*, dans le *Métragyrte*, dans les *Égyptiens*, dans la *Mystis* d'Antiphane; rien dans l'*Adonis* d'Araros ou dans celui de Philiscos; rien dans les *Saints* (εὐσεβεῖς) ni dans la *Pharmacomantis* d'Anaxandride; rien dans les *Hiérophantes* de Nicostrate; rien dans les *Thesprotes*, les *Devins*, le *Trophonios* d'Alexis. A peine rencontrons-nous çà et là quelques mots contre les prêtres mendiants de la Cybèle phrygienne. Mais quelques-unes des moqueries de la comédie contre les superstitions égyptiennes sont venues jusqu'à nous. Anaxandride, dans sa pièce des *Cités*, supposait que les Égyptiens avaient envoyé une ambassade aux villes confédérées pour demander d'entrer dans leur alliance, et qu'un orateur athénien répondait à leurs envoyés : « Non, je ne puis m'allier avec vous. Nos mœurs ni nos lois ne s'accordent avec les vôtres; elles en diffèrent du tout au tout. Tu adores le bœuf; je le sacrifie aux dieux. Tu regardes l'anguille comme une divinité très grande, et nous, comme le plus excellent des mets. Tu as horreur de manger la chair du porc; j'en fais mes délices. Tu vénères le chien; je le fouaille, quand je le surprends à manger mon repas. Ici la loi

l'âme doit négliger le corps, le laisser jeûner, dépérir, et par suite se soucier assez peu de sa propreté ou de sa malpropreté, finalement élever au rang de chose pieuse et sainte ce qui offense les sens et la nature? Je ne crois pas que jamais les pythagoriciens *grecs* aient estimé ni pratiqué la malpropreté, non plus que la mendicité.

veut que les prêtres soient entiers; chez vous, à ce qu'il semble, ils doivent être châtrés. Si tu vois un chat malade, tu pleures et te lamentes; je le tue et l'écorche avec plaisir. La musaraigne est chez vous en grand honneur; je n'en fais aucun cas. » C'est ce que Timoclès devait développer plus au long dans sa comédie des *Égyptiens* [1], comme on peut voir par l'unique quatrain qui nous en reste : « Et comment l'ibis ou le chien nous sauverait-il? Là où l'on se montre impie envers les divinités reconnues de tout le monde, qui donc se tournerait, pour être sauvé, vers l'autel d'un chat? » Mais dans une pièce tout entière, consacrée aux Égyptiens et à leurs superstitions, exprimait-il des idées moins communes et un peu plus profondes qu'Anaxandride dans ses *Cités?* On l'ignore.

A côté de la critique des opinions, la Comédie Moyenne plaçait celle des mœurs, des caractères et des conditions sociales, ainsi que des aventures et des intrigues dont la société du temps donnait de fréquents exemples.

Un certain nombre de pièces portent en titre le nom d'un peuple : ainsi la *Béotie* d'Antiphane et celle de Théophile, les *Thébains*, la *Brutienne*, les *Locriens*, les *Tarentins*, le *Syracusain* d'Alexis, le *Corinthiaste* de Philétaire, les *Thessaliens* d'Anaxandride, etc. Si quelques-uns de ces titres n'ont pas plus de signification que l'*Andrienne* ou le *Carthaginois*, il est probable cependant qu'une partie de ces pièces dépeignaient plus ou moins des mœurs locales, et que, comme dans nos vaudevilles où l'on met en scène des Anglais, les poètes de la Comédie

1. Antiphane avait fait une comédie de même titre. Déjà l'Ancienne Comédie avait son Αἰγύπτιος. Mais, de cette pièce de Callias, nous ne connaissons que le nom.

Moyenne représentaient les personnages étrangers avec les ridicules vrais ou faux que leur prêtait le préjugé populaire, les Thébains et les Thessaliens avec leur voracité, les Tarentins avec leur luxe dissolu et leur bavardage, chaque nation avec son caractère réel ou de convention. De même, quand ils mettaient au théâtre un habitant de quelque bourg de l'Attique, comme dans le *Thoricien* et le *Phéarrien* d'Antiphane, ils devaient le traiter comme nos comiques traitent les gens de province.

La courtisane, qui paraît peu dans l'Ancienne Comédie, commence à prendre une place considérable dans la Comédie Moyenne, en attendant qu'elle ait le rôle dominant dans la Nouvelle. C'est ce que prouvent les titres d'un grand nombre de pièces qui portent des noms de courtisanes : la *Chrysis*, la *Philotis*, la *Melitta*, la *Malthaké* d'Antiphane; la *Dorcis*, l'*Amphotis*, la *Méropis*, la *Pamphila* d'Alexis; la *Néottis* d'Antiphane, d'Eubule et d'Anaxilas; la *Porphyra* de Timoclès, la *Philinna* d'Axionicos, l'*Anti-Laïs* d'Épicrate, la *Nannion* d'Eubule, la *Kynagis* de Philétaire, etc., sans compter un grand nombre de noms de peuples ou de métiers, mis au féminin, et un certain nombre de noms mythologiques, qui désignaient plutôt des héroïnes de la galanterie athénienne que des déesses ou demi-déesses de l'Olympe. La *Gynécomanie* d'Amphis et la *Pallaké* d'Alexis résument en un seul mot toute l'espèce mise en scène (παλλακή, concubine), et la nature de la fable dans laquelle cette espèce était placée (γυναικομανία, passion folle pour la femme). Naturellement le prostituteur avait son rôle dans la plupart de ces comédies : il avait donné son nom au πορνοβοσκός d'Eubule et d'Anaxilas, et tenait la

première place dans l'*Orthanès*[1] d'Eubule. Je ne parle pas des amours contre nature dépeints dans bien d'autres pièces que le *Ganymède* d'Eubule et d'Antiphane. Tout ce monde, hommes et femmes, méritait bien le nom d'infâmes (Ἄσωτοι), titre d'un drame d'Antiphane, et ils avaient tous été à l'école du Maître de mauvaises mœurs (Ἀσωτοδιδάσκαλος), d'Alexis.

Je ne ferai que deux remarques sur les pièces de ce genre. D'abord elles ont souvent pour titre non pas un nom indifférent et fictif, comme beaucoup de comédies de Ménandre, mais le nom de telle ou telle courtisane en renom, ce qui est rare dans la Comédie Nouvelle. La raison en est, je crois, que la Comédie Nouvelle s'attachait à peindre les mœurs générales de la courtisane, tandis que la Comédie Moyenne représentait les aventures vraies ou fausses de telle hétaire connue. En second lieu, toutes ces pièces, qui étaient bien plus des comédies d'intrigue que des comédies de mœurs, me paraissent avoir été moins dramatiques que satiriques. Elles étaient remplies de tirades contre ces harpies sociales, qui semblent n'avoir d'autre fonction que de manger jusqu'aux os les jeunes fous tombés dans leurs filets. Et ces tirades étaient souvent pleines de verve, témoin celle-ci, tirée de l'*Isostasion* (femme bien équilibrée[2]) : « D'abord si elles ne volent et ne gagnent sur tout le monde, elles n'ont rien fait ; elles cousent donc toute sorte d'intrigues contre nous. Et, quand elles ont gagné quelque argent, elles prennent chez elles d'autres femmes, novices dans l'art. Aussitôt elles les mettent sur la forme et leur

1. Orthanès était une divinité athénienne, ministre de Priape auprès de Vénus.

2. A moins que le mot *Isostasion* ne soit simplement un nom de courtisane.

changent les manières et la mine. Est-elle petite? On lui met du liège à ses pantoufles. La grande a des semelles minces et ne sort pas sans pencher la tête sur l'épaule, pour ôter quelque chose de sa taille. Manque-t-elle de hanches? On lui coud quelque chose par-dessous, et les passants s'écrient en la voyant : oh! les belles formes! Mais elle a le ventre gros : qu'on lui fasse une poitrine comme en ont les acteurs comiques; quand elle sera debout, son ventre semblera rentrer en arrière, comme s'il était tiré par un crochet. Elle a les sourcils roux; on a du noir pour les peindre. Par malheur elle est noire; on l'enduit de céruse. Elle est trop pâle; on use alors de la poudre aux amours. Au contraire, si elle a quelque chose de beau, on le met à nu. A-t-elle de belles dents? Il faudra rire pour que les gens voient une si jolie bouche. Si elle n'a pas envie de rire, elle reste enfermée tout le long du jour, tenant une petite branche de myrte entre les lèvres, pour qu'elle s'accoutume à montrer ses dents bon gré mal gré. » Je ne traduirai pas l'invective d'Anaxilas dans sa *Néottis* contre cette « exécrable race » des courtisanes, qu'il compare à Charybde, à Scylla, à la Chimère, aux Harpies, au Sphinx, à tous les monstres dévorants du monde réel et de la fable. Au lieu de montrer finement leurs ruses et leurs pièges, il énumère les hétaires les plus fameuses, Plangon, Sinope, Gnathène, Nannion, Théano, Phryné, et les compare successivement à tel ou tel des fléaux précités. Ce caractère purement littéraire et satirique de la Moyenne Comédie éclate partout. Au lieu d'agir, les personnages débitent des thèses, comme les moralistes et les faiseurs de satires. Vous retrouveriez facilement le thème de la seconde satire d'Horace, dans Xénarque (le *Pentathle*) et dans plusieurs

de ses émules. Je me contente de citer un trait contre les femmes en général. Un personnage de la *Chrysilla* d'Eubule feint de prendre en main leur défense. « O vénérable Jupiter, dirai-je du mal des femmes? Non. Plutôt mourir! Elles sont de tous les biens le plus précieux. Si Médée fut une méchante femme, il faut du moins faire grand cas de Pénélope. On me citera Clytemnestre; je réponds par Alceste. On s'élèvera contre la perversité de Phèdre. Eh bien... [1] Par Jupiter! Quelle honnête femme lui opposerai-je? Oui, laquelle? Malheur à moi! les honnêtes femmes m'ont bien vite fait défaut, mais quel nombre de mauvaises j'ai encore à citer! » Ces jolies épigrammes et des thèses satiriques, spirituellement développées, tenaient trop lieu, je crois, de la vive peinture des mœurs et de la passion par le moyen d'une action vraisemblable et bien conduite.

Nombre de métiers avaient fourni des titres aux auteurs de la Moyenne Comédie, et pour commencer par ceux qui ne sont pas sans rapport avec l'honnête profession dont nous venons de parler, nous voyons défiler les friseuses (Κουρίς), les parfumeuses (Ἀλείπτρια), les vendeuses de couronnes (Στεφανοπώλιδες), les joueuses de flûte (Αὐλητρίς), les joueuses de cythare (Κιθαριστρία), les joueuses d'instruments à cordes de toute espèce (Ψάλτρια), les danseuses (Ὀρχηστρίς), et, pour achever le tableau, les pleureuses, ou plutôt les joueuses d'instruments lugubres pour les enterrements (Καρίνη) [2]. Si la baigneuse manque, nous avons la salle de bain (Βαλανεῖον). Sans

1. « Il en est jusqu'à *deux* que je pourrais citer. » Le passage d'Euboulos est bien plus piquant que ce vers de Boileau.

2. Je me dispense du nom des auteurs. Il sera facile de le retrouver dans la table des comédies, soit dans Meineke, soit dans l'édition Didot.

nous arrêter aux joueurs de flûte ou de cythare, aux chanteurs qui s'accompagnaient sur la lyre (Κιθαρῳδός), ni même aux fabricants de poupées (Κορύπλαθος), prenons des métiers plus utiles, en commençant par les plus rudes. C'est d'abord le paysan en général (Ἄγροικος), le bouvier (Προβατεύς), le chevrier (Αἰπόλος). Amphis n'a pas oublié le vigneron (Ἀμπελοῦργος). Mais passons à de rudes métiers qui appartiennent à la ville comme à la campagne. Le foulon (Κναφεύς), le crépisseur de murailles (Κονιατής) et la femme tournant la meule (Μυλωθρίς), dans le pistrinum ou Μύλων, avaient eu les honneurs de la scène. Les travailleurs de la mer ne sont représentés dans nos fragments que par le pilote (Κυβερνητής) et par la femme du pêcheur, qui porte au marché la pêche de son mari (Ἁλιευομένη). Quant aux poissonniers, s'ils n'ont donné leur nom à aucune comédie, ils sont partout présents, et nous entendons les malédictions des consommateurs contre leurs ruses pour rafraîchir la marée avariée ou pour tromper l'acheteur dans le change des monnaies. A tous ces hommes de peine, il faut joindre les thètes, qui louaient le travail de leurs bras (θητεύοντες), et les esclaves, qui ne sont représentés dans les titres de la Moyenne Comédie que sous le nom d'esclaves marrons (Δραπέται), qui font la maraude sous les ordres d'un chef (Δραπεταγωγός).

Les métiers de luxe qui avaient donné leur nom à des comédies ne sont pas en grand nombre dans nos fragments. Citons pourtant le fabricant de lyres (λυροποιός), le fabricant de gobelets (ἐκπωματοποιός), l'orfèvre (χρυσοχόος), le pharmacien (φαρμακοπώλης), avec le médecin qui fait vendre ses drogues (Ἰατρός). Le peintre (Ζωγράφος) est le seul qui représente les arts libéraux dans cette

liste, d'ailleurs fort incomplète, des professions d'Athènes. Mais la plupart des métiers seraient inutiles sans le marchand qui vend leurs produits (Ἔμπορος, Ἐμπολή [1]), et sans le bailleur de fonds (Τοκιστής), qui était la plupart du temps un affreux usurier, toujours prêt à mentir et à se parjurer (τοκιστὴς ἢ καταψευδόμενος). Le culte, si l'on excepte l'hiérophante, n'avait fourni aux poètes comiques que des personnages de circonstance, tels que les porteuses de corbeilles sacrées (Καλαθηφόροι, Κανηφόροι), les porte-flambeaux (Λαμπαδοφόροι), les processionnistes (Πανηγυρισταὶ), et les porteurs de vases (Φιαληφόροι), à moins que ces derniers ne soient, comme c'est plus probable, des esclaves de service dans les festins.

Ces énumérations un peu fastidieuses nous aident à comprendre comment les poètes de la Moyenne Comédie pouvaient jeter quelque variété dans leurs pièces, dont le sujet était toujours le même, une intrigue d'amour, et moins qu'une intrigue d'amour, une simple aventure de mauvais lieu accompagnée de festin et de buverie. Telle est en effet la définition qu'Antiphane donnait lui-même de son art. Un jour qu'il lisait une de ses pièces à Alexandre et que celui-ci ne paraissait pas la goûter : « Il faut, ô roi, dit-il, pour goûter de telles œuvres, avoir souvent assisté à des dîners où l'on paye son écot et où l'on a reçu et donné des coups pour une maîtresse. » Ces titres de pièces, d'ailleurs, nous montrent que la Moyenne Comédie avait fait une peinture plus étendue et plus complète de la société athénienne que la comédie aristophanesque, qui ne touchait qu'incidemment et en passant à tout ce qui ne relevait point de la politique.

1. Ἐμπολή, emplette ou trafic.

Enfin, si, pris un à un, ils nous disent peu de chose, réunis, rapprochés les uns des autres, ils jettent quelque jour sur la nature d'une forme de l'art qui autrement serait entièrement perdue pour nous. Aussi braverai-je l'ennui en continuant mon énumération.

Je parlerai donc des comédies représentant certaines professions qui étaient ou avaient été très estimées à Athènes et dans toute la Grèce. Ce sont d'abord celles qui se rapportaient aux jeux publics : l'athlète qui dispute le prix du pugilat (Πύκτης), celui qui s'exerce au pancrace ou à toutes les espèces de combats pour lesquels des prix étaient proposés (Παγκρατιαστής, Πένταθλος), et enfin le cocher qui conduit un char dans la carrière (Ἡνίοχος) pour le riche à qui sa fortune permettait d'élever des chevaux (Ἱπποτρόφος). Nous entrevoyons ici le sens de ces drames comiques, au moins de ceux qui représentaient des athlètes. Depuis Xénophane jusqu'à Platon, en passant par Euripide, les plaisanteries n'avaient pas été épargnées à ces lourdauds qui développaient leurs forces physiques aux dépens de leur esprit, et même de la véritable vigueur nécessaire au soldat citoyen. On ne parlait que de leur voracité, que de leur stupidité, que de leur inutilité à la guerre, lorsqu'il fallait supporter les fatigues, les privations et la faim. Meineke conjecture avec raison, ce semble, que tel était le sens du *Pancratiaste* de Théophile, et le seul fragment qui en reste vient à l'appui de cette conjecture. Que si les courses de chevaux n'avaient pas été aussi dépréciées au ve siècle, il est à croire qu'elles furent beaucoup moins en honneur au IVe, lorsque les grandes fortunes eurent été détruites par la guerre, et je suppose que l'écuyer et son maître n'étaient pas à l'abri des plaisanteries qui pleuvaient sur

l'athlète. Dans tous les cas, lorsque les mœurs vinrent à dégénérer, celui qui dépensait une partie de sa fortune à élever des chevaux de course n'était pas plus en honneur que celui qui élevait des oiseaux de combat (Ὀρνιθοκόμος), ou même que celui qui nourrissait délicatement des petits chiens coquets (Κυνάριον), fort en faveur auprès des dames, comme le prouve un fragment de la comédie mythologique de *Procris*. Le chien forgé et animé par Vulcain, donné par lui à Jupiter qui le donne à Europe, laquelle le donne à Minos, lequel le donne à Procris, devient une espèce de bichon auquel sont prodigués les plus tendres soins. « Faites une molle couchette pour le chien; placez sous lui des laines de Milet, et dessus cette fine étoffe de pourpre. — O grand Apollon! — Puis arrosez son gruau de lait d'oie [1]. — O grand Hercule! — Puis frottez-lui doucement les pieds de ce parfum précieux..... »

Mais revenons aux professions exploitées par la Comédie Moyenne. Le maître d'armes (Ὁπλομάχος) formait la jeunesse comme le maître de la gymnastique. Seulement, au temps où nous sommes arrivés, l'hoplite était à peu près remplacé à Athènes par le soldat armé à la légère (Πελταστής), et le service militaire, au lieu d'être le service civique par excellence, tendait à devenir un métier : on voyait partout des soldats mercenaires (Στρατιώτης). Aussi l'on n'avait plus la même estime pour la valeur guerrière. Nous touchons en effet à l'époque du soldat fanfaron. Il n'est pas encore le fier-à-bras et le tranche-montagne qu'il deviendra sous les successeurs d'Alexandre; mais il est déjà un hâbleur,

1. Application de la locution proverbiable « lait d'oiseau ».

contant sans sourciller les plus absurdes merveilles. Écoutons le Tychon d'Antiphane : « C'était en Chypre, dis-tu? y êtes-vous restés longtemps?— Tout le temps de la guerre. — Dans quelle ville? parle, je t'en prie. — A Paphos. Là on pouvait voir une chose extraordinairement délicieuse, vraiment incroyable d'ailleurs. — Et laquelle? — Des colombes, et personne autre, éventaient le roi pendant qu'il dînait. — Et de quelle manière? Je te dispense du reste, mais explique-moi de quelle manière. — Il se frottait d'un parfum apporté de Syrie, qui est, dit-on, la nourriture préférée des colombes. A son odeur, elles accouraient à tire d'aile, mais des esclaves placés autour du roi les écartaient, et elles, s'envolant un peu, pas beaucoup, pas de çà et là, le ventilaient de telle sorte qu'elles excitaient autour de lui un vent régulier et pas trop vif. » Un fragment du *Philippe* [1] de Mnésimaque nous rapproche davantage du soldat fanfaron; mais l'hyperbole y est poussée à un tel point que c'est l'exagération d'un caractère naturellement exagéré. « Sais-tu que tu auras à combattre des hommes (c'est de nous que je parle) qui dînent d'épées aiguisées, et pour assaisonnement avalent des torches ardentes? Puis au dessert, un esclave nous apporte pour friandises des flèches de Crète et des morceaux de lances brisées, que nous avalons comme des pastilles [2]. Nous avons pour coussins de tête des boucliers et des cuirasses; pour tapis de pieds, des frondes et des arcs, et pour couronnes, des catapultes. » Nous ne savons si Xénarque et Alexis étaient aussi amusants et moins faux que Mnésimaque, dans leur Στρατιώτης; mais le *Géryon* d'Éphippos nous pré-

1. Probablement le roi de Macédoine.
2. Mot à mot comme des pois chiches.

sente une autre variété du hâbleur non moins extravagante que ce mangeur d'épées. Peu importe que le poète désigne ou non Alexandre sous le nom de Géryon; ce n'est pas lui qu'il fait parler, mais un de ses officiers revenus de l'Asie, ce pays des merveilles et des mensonges. Et ce menteur qui vient de loin conte de telles bourdes que son interlocuteur lui crie : « Cesse de souffler de si froides sornettes, mon capitaine Macédonien. Éteins le feu (que tu viens d'allumer pour chauffer la marmite royale contenant cent poissons plus grands que la mer de Crète); éteins ce feu, de peur d'incendier jusqu'aux Celtes. » Ce type du hâbleur, né de l'habitude des armées mercenaires, mais accru et développé par les expéditions lointaines, ne fut pas perdu pour la Nouvelle Comédie, qui, après l'avoir emprunté à la Comédie Moyenne, transmit aux Latins le soldat fanfaron.

Les relations de famille n'offrirent pas aux comiques une mine moins féconde que les métiers ou les professions. Nombre de pièces avaient tiré leur titre de là. C'était d'abord le *Mariage* d'Antiphane, la *Nourrice* d'Alexis, ou les *Nourrices* d'Eubule. Antiphane avait fait représenter un Φιλοπάτωρ et un Φιλομήτωρ, des Ὁμοπάτριοι ou *Enfants nés du même père*, des *Sœurs* (Ἀδελφαί), auxquelles répondait les Ἀδελφοὶ d'Alexis, des sœurs jumelles (Δίδυμαι) qui avaient pour pendant les frères jumeaux d'Anaxandride, d'Aristophon, d'Alexis et de Xénarque. C'étaient encore les Φιλάδελφοι d'Anaxandride et d'Amphis, et les Σύντροφοι (nourris ensemble) d'Alexis. A côté des fils vrais était le fils ou l'enfant supposé, ou encore l'enfant qui passe faussement pour supposé (Ψευδυποβολιμαῖος). Il ne faut pas oublier les enfants du premier lit (Πρόγονοι). Le tuteur (Ἐπίτροπος) était joué

à côté de l'orpheline ou de l'héritière (ἐπίκληρος), qui contient en germe la femme richement dotée avec son orgueil, la *mulier dotata* du théâtre latin. Les fils de famille vauriens (Ἔφηβοι, Νεανίσκοι), avec les vieillards insensés (Γεροντομανία), venaient compléter le tableau. J'y ajouterais la Γυναικοκρατία (gouvernement des femmes) d'Alexis et d'Amphis, si l'on ne supposait, peut-être à tort, que ces deux pièces avaient quelque tendance de satire politique et sociale, comme le Φιλαθήναιος (ami, partisan des Athéniens) d'Alexis, le Φιλοθήβαιος (partisan des Thébains) d'Antiphane, et les Δημοσάτυροι (satyres populaires) dirigés par Timoclès contre les démagogues. Cela ne fait aucune difficulté pour ces trois dernières pièces; mais je suis bien moins sûr que la *Gynécocratie* fût analogue aux *Femmes à l'assemblée* d'Aristophane. Pourquoi n'aurait-ce pas été l'empire, le despotisme de la femme dans la famille, et principalement sur son mari? Mais je dois placer ici sans difficulté la *Femme aimante* d'Alexis, *Amour pour amour* (Ἀντερῶσα) d'Antiphane et de Nicostrate, auquel Antiphane avait donné pour pendant et contraire l'*Amour malheureux* (Δυσέρωτες).

Enfin il semblerait, à lire certains titres, que la Comédie Moyenne avait déjà essayé la peinture des caractères. Quand nous voyons dans Héniochos et Timoclès un πολυπράγμων (homme affairé, intrigant); dans Ophélion et Anaxilas, un Μονότροπος (solitaire, misanthrope); dans Mnésimaque, un Δύσκολος (bourru); dans Timoclès, un Ἐπιχαιρέκακος (envieux) et un Φιλοδικαστὴς (passionné pour les procès); dans Philiscos, un Φιλάργυρος (avare); dans Antidote, un Μεμψίμοιρος (homme qui se plaint du sort); dans Alexis, un Φιλόκαλος (élégant); dans Antiphane, un Αὐτοῦ ἐρῶν (amoureux de soi-même); enfin,

dans Amphis, Antiphane, Alexis et Eubule, des Κυβευταὶ (joueurs); quand, dis-je, nous lisons tous ces titres de pièces, nous pouvons nous imaginer que la comédie de caractère et la haute comédie ont déjà pris naissance au IVe siècle. Je crois qu'on se tromperait, et que sous tous ces titres il n'y avait que des aventures ou des circonstances fortuites, qui mettaient plus ou moins en relief les dispositions bonnes ou mauvaises des personnages.

J'ai appelé comédie d'intrigue la Comédie Moyenne; cette expression n'est pas exacte. C'est comédie de circonstance qu'il faudrait dire, si ce mot n'avait pas dans notre langue un sens spécial et arrêté. Mais de quelque nom qu'on l'appelle, on peut s'en faire, je crois, une idée vraie, en disant qu'elle n'était qu'une fable ou un conte mis en action. C'est un fait, une aventure, un accident plus ou moins plaisant qui en faisait le fond; l'intrigue peu développée et peu compliquée, et les caractères à peine ébauchés n'étaient que des accessoires. Il resta beaucoup de cela dans la Nouvelle Comédie, qui eut en plus les mœurs et la passion savamment représentées. Aussi, les titres de comédies qui ne signifient qu'un accident, comme Ψευδολῃσταὶ (les faux voleurs), Ψευδομαστιγίας (le faux fouetté), Συναποθνήσκοντες (les hommes mourant ensemble), Δὶς πενθῶν (le deux fois affligé), Ἁρπαζομένη (la femme ou la fille enlevée), Ξενίζων (le dépaysé), sont-ils ceux qui, selon moi, expriment le mieux la nature de la Comédie Moyenne. C'est ce qu'indiquent encore des titres tels que le *Trésor*, la *Lettre*, les *Lettres*, la *Mèche de cheveux*, l'*Anneau*, *Près d'un puits*, le *Problème*, les *Proverbes*, pièce qui avait pour pendant *Ésope*. Il nous est resté un type de cette comédie dans les *Ménechmes*, qui me paraissent avoir eu leur antécé-

dent dans l'Ὁμοία (la ressemblante) d'Alexis et d'Antidote, dans les Ὅμοιοι d'Éphippos, et même dans les Ὁμώνυμοι d'Antiphane et de Denys, ou dans les Δίδυμοι d'Alexis et les Δίδυμαι d'Antiphane. Or qu'est-ce que les *Ménechmes?* Une suite d'aventures plaisantes, ayant leur principe dans un fait tout exceptionnel et tout accidentel, une simple ressemblance physique [1]. Voilà, si on veut l'appeler ainsi, l'intrigue des pièces de la Comédie Moyenne. Qu'elles portent des titres mythologiques, politiques, religieux, moraux, elles consistaient généralement dans une sorte de fabliau ou de conte mis en action.

J'ai laissé de côté, à dessein, deux personnages qui étaient la cheville ouvrière de toutes les comédies dont nous cherchons à nous faire une idée, le parasite et le cuisinier, quoiqu'ils eussent fourni le titre de plusieurs pièces, le Μάγειρος ou le *cuisinier* de Nicostrate, les *Cuisiniers* d'Anaxilas, et le *Parasite* d'Antiphane et celui d'Alexis. C'est qu'ils n'appartiennent pas plus aux comédies qui portent leur nom qu'à toute autre. Ils sont les *pitres* ou les *graciosi*, les farceurs obligés de la bande.

1. Une phrase du scholiaste de l'*Éthique à Nicomaque* (l. IV, ch. XII) pourrait faire supposer que tel n'était pas le sujet des pièces ainsi intitulées. « L'Ὅμοιος mis en scène par les faiseurs de comédies est quelque personnage désagréable pour tout le monde, ce que l'on appelle un fâcheux (ὥσπερ ὁ ὑπὸ τῶν κωμωδοποιῶν προαγόμενος Ὅμοιος, ἀηδής τις πᾶσιν, ὃν καὶ δυσκολόν φασιν εἶναι). « D'où Usener conjecture (*Mus. Rhein.*, XXVIII, p. 405) que dans toutes les comédies qui avaient pour titre Ὅμοιος ou Ὅμοιοι, l'auteur représentait deux personnages, semblables en tout le reste, mais différents de caractère, comme les frères dans les *Adelphes* de Térence, et dont l'un était un personnage maussade et bourru. Mais, tout considéré, le texte du scholiaste et la conjecture d'Usener ne contredisent pas mon appréciation. Car plus les personnages étaient différents de caractère, plus les méprises auxquelles donnait lieu leur ressemblance physique pouvaient être singulières et plaisantes. Ce qui faisait alors le fondement de l'intrigue, c'était d'abord et avant tout cette particularité étrangère aux *Adelphes* de Térence, que les deux principaux personnages se ressemblaient à s'y méprendre.

Cela suppose que, dans toutes ces comédies, il y avait festin et ripaille; c'était là, ce semble, une pièce maîtresse et consacrée de l'art comique à cette époque. Non que les Grecs en général et les Athéniens en particulier fussent gros mangeurs et fort amis de la bonne chère. Aristote a remarqué qu'un Grec qui mangerait autant que le plus tempérant des Gaulois serait taxé de gloutonnerie, et l'un des poètes dont nous remuons ici les débris a défini l'Athénien : « Grand parleur, petit mangeur ». Mais les Grecs trouvaient je ne sais quel plaisir à ces énumérations monotones [1] de plats que nous offrent les fragments de la Comédie Moyenne [2]. Je ne sais si nos comiques avaient hérité le cuisinier de la Comédie Sicilienne; ils lui doivent certainement le parasite. Mais ce sont des cuisiniers et des parasites d'une espèce particulière : ils sont les sophistes et les philosophes de leur profession. Déjà, je l'avoue, le parasite d'Épicharme raisonnait son art; ce n'était pas un pique-assiette et un flatteur grossier et sans esprit. Mais le parasite et le cuisinier de nos poètes me paraissent avoir cela de propre qu'ils possèdent non seulement l'art, mais la théorie et la philosophie de leur métier. Vous n'êtes pas maître de donner à dîner comme vous l'entendez; vous avez des comptes à rendre à votre cuisinier de louage. Il doit savoir quels sont vos convives, quelle est leur condition, quelle leur patrie, quel leur caractère, quel leur âge;

1. Je dois prévenir et j'ai déjà prévenu qu'elles nous paraissent d'autant plus monotones que ces textes ne sont plus à leur place et qu'ils sont ramassés tous ensemble dans nos recueils ou même dans Athénée, qui a eu le goût singulier de réunir dans son *Banquet des Sophistes* tout ce qui concernait la table dans l'ancienne littérature. Il y a toutefois là une sorte de tic qu'on doit signaler dans la Comédie Moyenne.

2. Cela se trouvait déjà, quoique à moindre degré, dans la Comédie Sicilienne de la fin du VIe siècle.

car toutes ces connaissances lui sont indispensables pour régler dûment le menu du repas. On croirait qu'il a étudié ou deviné la formule qui revient si souvent dans l'*Éthique* d'Aristote : « comme il faut, où et quand il faut, dans la mesure qu'il faut ». Il ne veut point se déshonorer, lui et sa science, la première de toutes, pour vous complaire, à vous profane qui n'y entendez rien. Sinon, adressez-vous à quelque gâte-sauce du commun, qui n'a pas approfondi les mystères sacrés de l'art, et qui n'en connaît ni la divine origine, ni la fin bienheureuse avec les savants moyens qui répondent à la beauté de cette origine et de cette fin.

Le parasite n'est pas moins savant ni moins digne. Il sait qu'il y a des parasites qui déshonorent ce nom, dévorant les mets, ne les dégustant pas, muets comme Télèphe, ne répondant aux questions que par des signes, ou bien supportant, par amour de la mangeaille, les coups de poing ou les plats et les os qu'on leur lance à la tête, vraies enclumes des banquets. Quant à lui, il est un ami nécessaire, flattant finement les goûts des convives et s'attachant à leur fortune, tant qu'ils sont riches et qu'ils peuvent lui procurer du plaisir. Il sait par cœur ses poètes et ses philosophes, dont il débite avec aisance et à propos les plus sages maximes; au besoin, il est assez inventif pour leur en prêter. Il tient école de son art, comme Isocrate tient école d'éloquence et Platon de dialectique. Et certes, sa science ne le cède en rien à celle du philosophe ou du rhéteur. C'est ce parasite élégant, ingénieux, beau parleur, aussi ferré sur la littérature et la philosophie que sur la connaissance des vins fins et des bons morceaux, que Ménandre a pris à ses devanciers, les Alexis et les Antiphane.

On peut maintenant, sinon reconstruire par la pensée le système dramatique de la Comédie Moyenne, du moins s'en faire quelque idée. Tenant encore à la Vieille Comédie, d'où elle était sortie par une sorte de démembrement, et se ressouvenant toujours de son origine par l'allégorie et par la parodie dont elle ne paraît s'être jamais dégagée complètement, elle touche à la Comédie Nouvelle par la peinture non de la πόλις ou de la société purement politique, mais de la société grecque tout entière, par l'emploi constant des aventures amoureuses, par le caractère fictif et partant plus général des personnages qu'elle met en scène, par l'indication enfin, sinon par le développement de certains travers et de certains vices, qui pourraient facilement devenir des caractères. Elle ne lègue pas seulement à l'art de Philémon et de Ménandre quelques types, tels que le parasite, le cuisinier, le hâbleur et le soldat fanfaron, qui ont déjà atteint chez elle, les deux premiers du moins, toute la perfection dramatique et plaisante dont ils sont susceptibles. Mais on peut dire qu'elle lui livra toute préparée la matière qu'ils mirent en œuvre, comme le donnent à penser tant de titres identiques dans l'une et l'autre Comédie. On pourrait même croire qu'elle fit plus, et qu'elle ne laissa rien à inventer à la Comédie Nouvelle; car nous lisons d'un côté dans l'Anonyme que les poètes qui la cultivèrent mirent tout leur soin dans la conception et la combinaison de la fable dramatique; et d'un autre côté, Suidas rapporte qu'Anaxandride avait introduit dans l'art comique l'amour et les viols de jeunes filles, et les auteurs de la vie d'Aristophane, que celui-ci avait mis dans son *Cocalos* un viol, une reconnaissance et toutes les autres choses qu'a plus particulièrement recherchées Ménandre (ἐν ᾧ εἰσάγει φθορὰν

καὶ ἀναγνωρισμὸν καὶ ἄλλα πάντα ἃ ἐζήλωσε Μένανδρος). Seulement une amourette, un viol, une reconnaissance ne constituent pas nécessairement une action comique, fussent-ils suivis du dénouement obligé, le mariage. Il s'agit de savoir comment on fait jouer ces ressorts, et si la fable se développe conformément aux lois de la nature et de la vraisemblance, ou au gré des caprices fantasques du poète. Je veux bien croire qu'Antiphane, Alexis, Eubule aient porté plus d'attention que les auteurs de l'Ancienne Comédie à la constitution régulière de l'action. Mais les souvenirs mythologiques et littéraires et la parodie ne venaient-ils pas sans cesse en interrompre le cours, et ne se perdait-elle pas dans ce fatras ingénieux et plaisant, mais étranger au développement des mœurs et de la passion? Quelque talent que décèlent les fragments informes de la Comédie Moyenne, elle paraît avoir eu le grave défaut de n'être qu'un art de transition. Renonçant à la haute fantaisie de Cratinos et d'Aristophane, elle n'est point arrivée, ce semble, à ces développements de mœurs et de passion, vifs, ingénus, délicats, qui caractérisent le drame de Ménandre. Elle fut moins une forme de l'art qu'une pierre d'attente.

C'est ce qui donne de l'apparence à la thèse de Fielitz, adoptée par Kock, que la Comédie Moyenne n'a point d'existence distincte de celle de l'Ancienne et de la Nouvelle. J'admets comme eux qu'elle ne constitue pas une forme de l'art particulière, et cependant je ne puis me rendre à leurs conclusions.

Quelque misérables que me paraissent en général les discussions de cette sorte, qui encombrent de plus en plus l'histoire littéraire, je ne puis les éviter, ne serait-ce

que pour faire sentir combien est vaine, le plus souvent, cette érudition aujourd'hui si prisée.

Fielitz établit par des raisons toutes négatives, c'est-à-dire fondées sur le silence des anciens, qu'il n'y a réellement et qu'on n'a reconnu d'abord que deux espèces de Comédie attique, l'Ancienne et la Nouvelle, et Kock cherche, mais sans le dire nettement, à appuyer cette thèse par des preuves positives, en citant le plus de pièces possible de la prétendue Comédie Moyenne, imitées par les Latins [1]. Mais leur démonstration n'aboutit pas, comme j'espère le montrer. Commençons par celle de Kock. Comme on convient généralement que les Latins n'ont imité que la Comédie Nouvelle des Attiques, plus on marquera de pièces imitées de cette prétendue Comédie Moyenne, plus on effacera la ligne de démarcation que des grammairiens du IIe siècle de notre ère ont établie entre la Comédie Moyenne et la Nouvelle. Mais il y a dans cette manière de procéder un piège ou un sophisme. Les mêmes titres se présentent fréquemment dans l'une et l'autre Comédie, et ne désignent pas toujours la même fable. Il est donc plus que hasardeux de conclure du titre d'une pièce d'Antiphane ou d'Eubule ou de tout autre à l'imitation de cette pièce par les Latins. Entre les pièces de ce genre que Kock a eu soin de signaler, il y en a à peine cinq ou six qui ne se retrouvent pas à la fois dans la Comédie Moyenne et dans la Nouvelle [2], et l'on m'ac-

1. Fielitz, *de Comœdia Atticorum bipartita*. — Th. Kock, note sur la Comédie Moyenne en tête de ses *Fragmenta Comicorum*, v. II, première partie.

2. Ce sont : d'Antiphane, l'*Acontizoménos*, imité sous ce titre même par Cn. Nævius; la *Chrysis*, devenue la *Chrysidion* de Céc. Statius; d'Eubule, les *Kabentai* (joueurs), imités par Pomponius ; les *Stephanopolides* (vendeuses de couronnes), par Cn. Nævius sous le titre de *Corollaria;* d'Épigène, la *Bacchis* (d'après Kock, mais βάκχαι, βακχεία ou βάκχιος d'après Meineke), imitée par Plaute.

cordera sans peine que, lorsqu'une pièce imitée par les Latins se retrouve par son titre dans la Comédie Moyenne et dans la Nouvelle, c'est à celle-ci que les Latins l'ont probablement empruntée. Mais qu'est-ce qui prouve qu'il n'en a pas été de même pour les cinq ou six autres [1]? Connaissons-nous les titres de toutes les pièces des poètes de la Comédie Nouvelle? Un seul témoignage ancien, celui d'Aulus Gellius, nous montre un des auteurs de la Comédie Moyenne, Alexis, imité par des comiques de Rome. Mais Alexis, quoique beaucoup plus âgé que Ménandre, est son contemporain pour la majeure partie de sa carrière dramatique; il lui a même survécu de plus de vingt ans. Beaucoup de ses pièces ont donc pu être dans la manière de la Comédie Nouvelle plutôt que dans celle de la Moyenne. Ainsi, malgré les imitations apparentes, ramassées et multipliées à plaisir par Kock, on peut continuer légitimement à soutenir que les Latins n'ont reproduit que le théâtre de Ménandre, de Philémon, de Diphile et de leurs successeurs.

Au contraire, la thèse de Fielitz, si on la réduit à ses véritables termes, est probablement vraie, quoiqu'elle me paraisse moins rigoureusement démontrée, et surtout qu'elle ait moins de portée que ne le veulent ses partisans. Comme presque tous ceux qui sont possédés d'une idée vraie ou fausse, Fielitz multiplie les raisons plus qu'il ne les pèse. Il se prévaut de l'autorité d'Aristote, qui, dans l'*Éthique à Nicomaque* (IV, ch. XIV), ne parle que des comédies anciennes (ἀρχαῖαι) et des nouvelles (καιναὶ), sans faire attention qu'Aristote ne pouvait dis-

1. Il y a au moins 24 comédies latines dont les titres se retrouvent également dans les poètes de la Comédie Moyenne et dans ceux de la Nouvelle.

tinguer la comédie de Ménandre de celle d'Antiphane, pour l'excellente raison qu'Aristote est mort vers le temps où le poète commençait à briller. Il se prévaut du silence des premiers lettrés d'Alexandrie. Mais ce silence pourrait provenir uniquement de la disparition de leurs œuvres critiques; il n'est donc rien moins que certain, et l'on ne peut l'inférer que de textes d'écrivains très postérieurs à ces maîtres de la critique. Or ces textes n'ont absolument rien de scientifique, comme on va le voir. C'est, dans l'ordre des temps, celui de Velléius Paterculus qui ne nomme que la Comédie Ancienne et la Nouvelle [1]; mais Velléius est-il une autorité? Le texte de Quintilien est moins décisif et moins scientifique encore que celui de Velléius. Après avoir dit un mot de la Comédie Ancienne, Quintilien parle des tragiques; puis, par une association d'idées, de Ménandre, imitateur d'Euripide, sans même prononcer le mot de Comédie Nouvelle. Le témoignage de Plutarque paraît plus expressif par son tour même : Τῶν δὲ κωμῳδιῶν ἡ μὲν ἀρχαία..... περὶ δὲ τῆς νέας, et cependant il ne prouve rien, parce que Plutarque, comme Velléius, comme Quintilien, saute subitement de l'Ancienne Comédie à Ménandre, de sorte qu'on ne sait si ce qu'on appelle Comédie Moyenne se rattache pour eux à la Nouvelle ou à l'Ancienne. On en appelle de plus au témoignage de Dorothée d'Ascalon, cité par Athénée. Mais nous ne savons rien de ce grammairien, si ce n'est le titre d'un ouvrage *sur Antiphane et sur le ragoût appelé mattyé par les comiques plus récents* (Περὶ Ἀντι-

1. « Una (ætas illustravit) priscam illam et veterem sub Cratino, Aristophane et Eupolide comœdiam; at novam Menandrus æqualesque ejus ætatis magis quam operis, Philemon et Diphilus, et invenere intra paucissimos annos neque imitanda reliquere » (I, ch. XVI).

φάνους καὶ περὶ τῆς παρὰ τοῖς νεωτέροις κωμικοῖς ματτύης). Mais ce titre rattache-t-il Antiphane à la Nouvelle Comédie ou signifie-t-il simplement qu'Antiphane avait parlé de la *mattyé* ainsi que d'autres comiques plus modernes? Enfin on se fonde sur ces mots d'Harpocration : « Il y a dans la Comédie Nouvelle un drame intitulé aussi l'*Oiseleur* de Nicostrate », poète qui est généralement rapporté à la prétendue Comédie Moyenne; comme si Harpocration n'avait pas pu se tromper; ou sur ce fait bizarre d'un compilateur qui annonce qu'il va parler de la Comédie Ancienne, de la Moyenne et de la Nouvelle, et qui, de fait, ne parle que de la première et de la dernière : d'ou l'on conclut que les mots sur la triple division de la comédie sont interpolés : ne serait-il pas plus naturel d'en conclure que ce compilateur ne savait ce qu'il disait, comme cela n'arrive que trop souvent à ses pareils? Tous ces textes, dont pas un n'a la moindre valeur scientifique, sont, pris un à un, d'une médiocre signification; mais réunis, je l'avoue sans difficulté, ils laissent l'impression, s'ils ne démontrent pas, que, d'Aristote à Quintilien, on ne reconnut en effet que deux espèces de comédies attiques. Il peut sembler incroyable que les savants du Musée d'Alexandrie ne se soient pas occupés des poètes de la Comédie Moyenne, ou que, s'en étant occupés, ils n'aient point trouvé de place dans leur canon pour un Antiphane, un Eubule et un Alexis; mais il est certain que ces auteurs ne faisaient partie ni du canon des poètes de la Comédie Ancienne, ni de celui des poètes de la Comédie Nouvelle, et nous ne voyons pas qu'on les ait placés dans un troisième canon, celui des poètes de la Comédie Moyenne.

C'est tout ce qu'on peut accorder à Fielitz; mais il ne

s'ensuit pas que les grammairiens du temps d'Adrien aient eu tort de réparer cet injuste oubli, ni que les érudits modernes qui ont adopté la classification nouvelle inaugurée par ces grammairiens l'aient fait sans raison. Pourquoi ne pas admettre entre l'art d'Aristophane et celui de Ménandre une période de transition, non sans éclat par le talent des auteurs, et non sans profit pour la comédie, par les matériaux qu'ils ont préparés et accumulés pour la nouvelle forme illustrée par Ménandre et Philémon? Il est constant qu'on ne peut ranger parmi les représentants de la comédie aristophanesque les Antiphane, les Eubule, les Anaxandride et les Alexis; et Cobet, tenant plus de compte de la nature des sujets que de la forme extérieure du drame, a exagéré et faussé une vue vraie, en faisant remonter cette comédie intermédiaire à Platon et même à Cratès. Cette forme extérieure était trop particulière pour que sa présence ou sa disparition n'exerçât pas une influence profonde sur l'art tout entier. Mais on ne peut davantage confondre la Comédie Moyenne avec la Nouvelle, et Kock, séduit par la thèse de Fielitz et s'attachant à des ressemblances ou tout extérieures ou toutes superficielles, l'absence du chœur dans l'une et dans l'autre, la censure des affaires privées au lieu de celle des affaires publiques, un style plus rapproché de la prose, une constitution moins fantastique et plus régulière de la fable, a méconnu les habitudes d'allégorie et de parodie que la Comédie Moyenne tenait de l'Ancienne et qui la séparent de la Nouvelle; mais, surtout, il ne tient pas assez de compte de ce qui manquait à Antiphane et à ses pareils pour secouer ces habitudes, je veux dire la préoccupation du vrai dans la peinture des mœurs et de la passion. C'est le constant

souci de cette vérité qui fait le caractère principal de la Comédie Nouvelle et de son plus exact représentant. La comédie d'Antiphane et d'Alexis est bien la Comédie Moyenne, non seulement parce qu'elle fait l'*intérim*, pour ainsi dire, de celle d'Aristophane et de celle de Ménandre, mais parce que, se souvenant encore de l'une et tendant vers l'autre sans y atteindre, elle n'est en effet ni l'une ni l'autre. C'est une espèce hybride et ambiguë. Mais, avec ce défaut, les poètes qui l'ont représentée ont montré tant de talent qu'il est impossible de l'effacer, sinon comme forme, du moins comme période de l'art.

CHAPITRE XIX

COMÉDIE NOUVELLE — DIPHILE, PHILÉMON

Difficulté de tracer des limites précises entre la Moyenne et la Nouvelle Comédie. — Ce que celle-ci a reçu de celle-là. — Ce par quoi elle en diffère autant que de l'Ancienne Comédie. — Diphile. — Que, par le fond et la forme de ses fragments, il semble appartenir à la Comédie Moyenne. — La *Casina* et le *Cordage*, imités de lui par Plaute, le placent dans la Comédie Nouvelle. — Même apparence dans les fragments de Philémon et même solution de la difficulté. Polémique contre les philosophes analogue à celle de la Comédie Moyenne; parodie. — Morosité de ce poète, dit-on, si gai. — Par le *Trésor* (le *Trinummus*) et par le *Marchand*, pièces imitées par Plaute, Philémon rentre dans la Comédie Nouvelle. — Place que lui assignaient les anciens.

Les critiques de la Grèce et de Rome avaient un moyen matériel de distinguer l'Ancienne Comédie de la Moyenne. La première avait toujours des chœurs et le plus souvent une parabase; la seconde en était privée. Donc, toutes les pièces allégoriques ou mythiques dans lesquelles se rencontraient ces deux éléments appartenaient à la Comédie Aristophanesque; toutes celles où ils manquaient appartenaient à la Comédie d'Antiphane et d'Alexis, quand elles n'appartenaient pas à celle de Philémon et de Ménandre. De plus, les anciens étaient assurés que tout poète paru et toute œuvre représentée après la 4e année de la 97e olympiade (388) ne pouvaient être ni un poète, ni une œuvre de l'Ancienne Comédie.

Mais non plus que nous, ils n'avaient rien de pareil pour distinguer la Comédie Moyenne de la Nouvelle. La constitution de ces deux espèces dramatiques, à ne regarder que la forme extérieure et la mise en scène, était la même, et il n'y avait pas de date précise qui les séparât. Ainsi, Alexis donnait des pièces au théâtre en même temps que Ménandre; il est même mort après lui, sans jamais cesser de produire. Il faut en dire autant de celui qui était considéré comme le fondateur de la Comédie Moyenne, si la pièce citée sous le nom d'Antiphane, dans laquelle il était question du roi Séleucos Nicator, était réellement de lui. D'un autre côté, plusieurs des rivaux de Ménandre, Diphile entre autres et peut-être Philémon, semblent avoir travaillé dans l'un et l'autre genre, puisque les anciens eux-mêmes les plaçaient tantôt dans la Moyenne, tantôt dans la Nouvelle Comédie. Même incertitude, pour nous surtout qui n'avons plus les œuvres de ces poètes, lorsque nous venons à en regarder les titres et à comparer le contenu des fragments qui nous en restent. Il est vrai que les titres allégoriques et mythiques, et ceux qui consistent dans un nom de courtisane, sont plus rares, à ce qu'il semble, dans la Nouvelle Comédie que dans la Moyenne; mais ils y sont encore assez nombreux. Et de plus, il faut dire que les sujets paraissent les mêmes dans ces deux formes de l'art, et que l'une, comme l'autre, semble s'être proposé de représenter la vie réelle sous le voile d'aventures romanesques; et c'est ici que l'on éprouve un véritable embarras à les séparer.

Si les poètes qui ont mis en scène ces fictions étaient tous de la deuxième ou de la troisième génération de la Comédie Moyenne, la difficulté serait moindre. On pourrait dire que, contemporains de Ménandre, quoique plus

âgés que lui, ils ont pu l'imiter et mettre dans leurs œuvres quelque chose de son art, comme Eschyle paraît avoir emprunté dans ses dernières années l'intrigue à Sophocle, comme Sophocle paraît avoir fait quelques peintures de l'amour ou de la passion à l'exemple d'Euripide. Mais dès le commencement nous trouvons dans la Moyenne Comédie des sujets qui semblent être le propre de la Nouvelle. Antiphane n'a pas seulement représenté les mœurs et les travers de certaines conditions plus ou moins basses et certains métiers, mais encore, parmi les titres qui nous restent de ses drames, il y en a, comme ceux-ci : « les *Amours malheureux*, la *Femme difficile à vendre*, l'*Héritière*, la *Femme enlevée*, les *Jumeaux*, les *Homonymes*, etc. », qui semblent annoncer une action fictive, analogue à celle qui remplissait les pièces de Ménandre et de Philémon ; et tous les poètes de la Moyenne Comédie nous offrent de pareils sujets.

Il faut pourtant que Ménandre ait apporté quelque chose de nouveau dans l'art pour mériter la renommée dont il a joui dans l'antiquité et qui était égale à la gloire des plus grands poètes. Et ce n'est pas sans raison, sans doute, que d'anciens grammairiens avaient distingué l'Ancienne Comédie de la Moyenne et celle-ci de la Nouvelle. Même cette distinction était tellement fondée et si sensible, que le public ou tout au moins les troupes d'acteurs qui donnaient des représentations par toute la Grèce, l'avaient faite avant les critiques. C'est ce que me paraît avoir très solidement établi M. Ulrich Köhler [1], à l'aide de toute une série d'inscriptions concernant le théâtre. Qu'on ne rencontre dans ces inscriptions, toutes

1. *Mittheilungen der Deutschen Archäologischen Institutes in Athen.*

postérieures à Alexandre, le titre d'aucune pièce de l'Ancienne Comédie, cela n'a pas lieu d'étonner. Les villes qui consentaient encore à faire les frais du chœur dans les représentations tragiques ne consentaient pas à les faire pour la comédie, et cela, à l'exemple même d'Athènes, qui les avait supprimés depuis plus d'un siècle. Mais on ne rencontre pas davantage le titre d'une pièce de la Comédie Moyenne. Toutes les fois qu'à côté des comédies jouées pour la première fois on donne des pièces de l'ancien répertoire (τῶν παλαιῶν), ce sont les noms de Ménandre, de Philémon, de Diphile qu'on voit figurer dans les inscriptions, et non ceux d'Antiphane, d'Eubule, de Timoclès ou d'Alexis. L'ancien répertoire, c'est celui des poètes de la Comédie Nouvelle qui ne sont plus. Cela est si vrai qu'une comédie qui est donnée dans une inscription comme une nouvelle pièce, est donnée dans une autre comme une pièce ancienne, parce que, dans l'intervalle des deux représentations, l'auteur était mort. Or il serait impossible de s'expliquer cette préférence constante des productions de la Comédie Nouvelle, si elle n'avait été que la Comédie Moyenne légèrement modifiée.

Mais en quoi consistait la grande innovation de Ménandre? A-t-il créé l'intrigue? Ou bien est-il le premier qui ait introduit dans la comédie les mœurs et la passion? La plupart des pièces de la Moyenne Comédie devaient avoir un commencement d'intrigue. Ménandre n'a pu faire ici que perfectionner, en présentant une fable plus suivie, mieux conduite, ayant un nœud, des péripéties et un dénouement qui se succédaient avec logique et vraisemblance. Je ne doute pas, d'un autre côté, que la peinture des mœurs, sinon de la passion,

n'ait tenu déjà quelque place, même dans les drames les plus anciens de la Comédie Moyenne; mais ce n'en était, ce semble, que l'accident et l'accessoire; cette peinture devint le principal dans la Nouvelle Comédie. C'est ce qui résulte de ce mot d'un biographe d'Aristophane : « La matière de la comédie venant à manquer, parce qu'il n'était plus permis de bafouer en scène les individus, il écrivit le *Cocalos*, où il introduisit une séduction, une reconnaissance et les autres choses auxquelles Ménandre s'appliqua exclusivement. » Je ne sais si ce mot est bien vrai d'Aristophane; mais il est parfaitement exact de Ménandre. Nombre de comédies, comme nous le voyons par Plaute et par Térence, imitateurs de la Comédie Nouvelle des Grecs, supposaient une jeune fille violée dans des circonstances plus ou moins romanesques, l'amour dans le jeune homme qui s'était porté à cet excès et qui retrouvait sa maîtresse inconnue, une reconnaissance qui, en établissant l'état civil de la jeune fille, permettait le mariage comme dénouement. On peut donc croire que l'originalité de Ménandre et de ses émules consista dans ces deux choses : 1° qu'ils perfectionnèrent l'action et l'intrigue à ce point qu'on pouvait considérer ce perfectionnement comme une création; 2° qu'ils transportèrent dans le drame comique les mœurs et les passions qui semblaient jusqu'alors réservées à la tragédie, et que, par cette double innovation, ils créèrent l'intérêt qui, jusqu'alors, avait fait défaut à la comédie. Mais c'est malheureusement ce que nous ne pouvons établir d'une manière directe et incontestable. Car, si nous sommes à même de nous faire une idée assez exacte de la comédie de Diphile, de Philémon, de Ménandre et d'Apollodore par les imitations de Plaute et de Térence, il n'y a pas dans le théâtre

des Latins une seule pièce qui soit certainement empruntée à la Comédie Moyenne et qui nous permette de reconnaître, d'apprécier les différences et les ressemblances de ces deux genres.

Mais peut-être, en procédant par rapprochement et par élimination, parviendrons-nous à définir ce qui a fait l'originalité de la Comédie Nouvelle. Les fragments qui nous restent de la Comédie Moyenne nous indiquent, je ne dis pas tous les éléments, mais une partie des éléments, et l'on peut croire, les principaux qu'elle livra et transmit à l'art nouveau qui la remplaça. Parmi les personnages plaisants que l'une et l'autre comédie exploite, il faut d'abord citer l'éternel parasite avec ses bons mots et ses exploits de gueule; déjà mis en scène par la Comédie Sicilienne, touché en passant par l'Ancienne Comédie des Attiques, il devint un des héros favoris de la Moyenne et de la Nouvelle, qui le chargèrent en grande partie de faire rire les spectateurs. Après le parasite, c'est le cuisinier, mais le cuisinier savant qui, à force de lectures et de méditations, est arrivé à posséder la philosophie de son art. Ce sophiste en cuisine semble une création de la Comédie Moyenne, qui le passa à la Nouvelle. Puis c'est le prostitueur ou la prostitueuse, l'entremetteur ou l'entremetteuse, la courtisane, surtout la courtisane effrontée et rapace; car on peut douter que la Moyenne Comédie, avant son contact avec celle de Ménandre, en ait jamais mis d'autre sur la scène; c'est l'esclave enfin, avec ses plaisanteries ou bouffonnes ou mélancoliques et amères. Voilà les personnages sur lesquels reposait le gros comique. On peut y ajouter, quoique son rôle n'appartînt pas, comme les précédents, à toutes les pièces, le soldat hâbleur et fanfaron. Seule-

ment, ce personnage ne devait encore exister qu'à l'état d'ébauche dans Antiphane, Alexis et Xénarque; il ne se développa, on peut le croire, qu'après la conquête et les guerres de l'Asie, ce pays du merveilleux.

De plus, quand nous voyons se reproduire dans l'une et l'autre comédie les mêmes titres, comme le *Puits*, la *Lettre*, l'*Anneau*, la *Femme enlevée*, l'*Héritière*, le *Fils supposé*, les *Ressemblants*, etc., il est évident que beaucoup d'intrigues ou au moins de fictions comiques ont passé de la Moyenne Comédie à la Nouvelle, qui les modifiait, les développait à sa guise, mais qui n'était pas moins redevable à sa devancière de ces premières données ou romanesques ou plaisantes. Sans doute, beaucoup de ces fictions pouvaient être de simples cadres où l'on jetait des aventures et des intrigues très différentes et sans rapport entre elles. Ainsi, le Φάσμα (*Apparition ou Fantôme*) de Ménandre n'avait probablement de commun avec le Φάσμα de Théognète que l'apparition d'une personne inattendue et qui faisait l'effet d'un fantôme. Car le second titre de la pièce de Théognète [1], Φιλάργυρος, suppose un tout autre sujet que celui développé par Ménandre. L'*Hydria* ou *Cruche* d'Antiphane devait offrir une action sans autre rapport avec l'*Hydria* de Ménandre, ou au moins avec la *Marmite* de Plaute [2], que la découverte d'une cruche ou d'une marmite pleine d'or. Dans Anti-

1. Théognète et Ménandre sont tous les deux poètes de la Comédie Nouvelle; ce qui n'infirme en rien mes déductions, en supposant que ce titre n'ait pas été emprunté à la Comédie Moyenne. Nous n'y trouvons pas, en effet, ce titre. Il serait toutefois téméraire d'affirmer qu'il n'y ait pas existé.

2. *Aulularia*, de *aulula*, diminutif de *aula* (marmite). L'*Aululaire* est donc la comédie qui a pour fondement la découverte d'une cruche (pleine d'argent) : fabula aulularia. On peut supposer, mais il n'est nullement certain que l'*Aulularia* avait le même sujet que l'*Hydria* de Ménandre.

phane, à ce qu'il semble, cette bienheureuse marmite ne servait guère qu'au dénouement, en permettant à un jeune amoureux d'épouser une hétaire qui n'aurait pas dû l'être, et qui possédait toutes les vertus contraires aux vices de la classe où le sort l'avait jetée pour un moment. On sait, au contraire, le rôle considérable qu'elle joue dans Plaute, les transes que sa possession cause au pauvre Euclion, le désespoir du bonhomme lorsqu'on l'a soustraite de l'endroit où il l'avait cachée, et le reste. Mais déjà certains titres, *la Lettre*, *l'Anneau*, montrent que les inventions de la Comédie Moyenne fournissaient à la Nouvelle plus que de simples cadres, où elle pouvait jeter les aventures les plus diverses. La lettre dont il était question dans la comédie de ce nom devait être un signe de reconnaissance entre des parents et une jeune fille qui avait été exposée à sa naissance ou enlevée. On peut construire sur cette donnée plusieurs fables, dont il serait facile de retrouver les analogues dans Philémon ou dans Ménandre et dans leurs imitateurs latins. De même, l'anneau qui jouait un grand rôle dans les pièces de la Comédie Moyenne, si nous en croyons Aristote, devait servir soit à des parents pour reconnaître leur enfant perdue pour eux depuis longtemps, soit à quelque jeune fille de condition libre pour retrouver le jeune homme qui le lui avait dérobé en lui faisant violence; et, dans ce dernier cas, il nous indique cette φθορὰ et cet ἀναγνωρισμὸς qui entraient dans la composition du roman ou de la fable de tant de pièces de la Comédie Nouvelle. Mais ce ne sont pas seulement des commencements et des embryons d'intrigue, ce sont des intrigues tout entières que la Comédie Moyenne transmettait parfois à celle qui lui succéda; les *Ressemblants*, sans aucun doute, et peut-être les *Frères jumeaux*,

les *Sœurs jumelles* n'étaient, sous une autre forme et par avance, que les *Ménechmes* et que l'*Amphitryon* dans sa partie comique. Les aventures pouvaient être très différentes, plus ou moins plaisantes, et d'un comique plus ou moins fin, mais le fond de l'action était le même; il consistait tout entier dans les méprises causées par une extrême ressemblance.

Enfin, il y a nombre de lieux communs, sur la vieillesse, sur les femmes, sur la fortune, sur les inconvénients du mariage, etc., qui n'appartiennent pas plus à l'une qu'à l'autre comédie et dans lesquels semblent s'être complu les poètes de la Grèce.

Quoi qu'il en soit, on peut douter que les Antiphane, les Eubule, les Alexis, les Timoclès fussent arrivés à donner à la comédie la constitution qu'elle cherchait, depuis qu'elle avait perdu le chœur et qu'elle avait cessé d'être politique et personnelle. Or quelle était cette constitution? Schlegel a remarqué avec une justesse ingénieuse que la comédie finit par se former en empruntant à la tragédie son action, et l'on sait, d'un autre côté, que le drame d'Euripide, en se rapprochant de la réalité, semblait aller au-devant d'un genre nouveau, qui ne serait ni la tragédie, quoiqu'il affectât quelque chose de l'intérêt tragique, ni la comédie telle que l'avaient faite Cratinos et Aristophane, quoiqu'il en conservât nécessairement la plaisanterie et le rire, qui sont essentiels à toute œuvre comique.

La plupart des pièces d'Aristophane, à proprement parler, n'ont pas d'action et répondent assez peu à ce qu'Aristote exige de toute production dramatique, je veux dire qu'elles n'ont point « cette action d'une juste étendue, qui a un commencement, un milieu et une fin », ou

une exposition, un nœud, des péripéties et un dénouement. Ménandre et ses rivaux façonnèrent l'action comique sur les modèles que les tragiques leur fournissaient, et, du même coup, ils créèrent l'intérêt. Les comédies d'Aristophane sont très gaies et très divertissantes, mais elles n'attachent point; on ne s'y intéresse à rien, ni à personne. On rit de Strepsiade, on rit de Phidippide, on rit de Socrate; mais notre sympathie n'est éveillée par aucun d'eux, et nous nous soucions assez peu de ce qu'ils font ou de ce qui peut leur arriver. La Nouvelle Comédie, en adoptant une intrigue analogue à celle de la tragédie, joignit l'intérêt sympathique à l'amusement. Je ne sais si c'est là du prosaïsme, comme le veut Schlegel; je sais que cela répond assez bien à l'idée qu'on se fait *a priori* de toute œuvre dramatique, et je vois que tous les peuples, qu'ils connussent ou non les Grecs, ont plus goûté le genre de Ménandre que celui d'Aristophane. C'est qu'avec celui-ci nous n'avons que la Comédie athénienne, et qu'avec celui-là nous avons la Comédie universelle.

L'Ancienne Comédie n'est que la caricature de la vie, lorsqu'elle n'est pas une fantaisie pure. Les hommes ne sont ni aussi laids, ni aussi bêtes qu'elle les fait; ils conservent toujours dans leur bêtise et dans leur laideur quelque chose d'humain. Leurs actions, si perverses, si ridicules, si absurdes qu'on le suppose, ont des motifs, raisonnables ou déraisonnables; celles des personnages d'Aristophane, étant la plupart du temps impossibles, parce qu'elles se passent dans un monde tout fantastique, n'ont en général d'autre ressort que le caprice du poète, lequel tient dans ses mains les fils qui font mouvoir ces marionnettes difformes et grimaçantes. La Nouvelle

Comédie substitua la peinture de la vie à sa caricature. Il suivit de là que la vraisemblance — bien entendu, une vraisemblance relative et toute poétique — devint de règle. Prosaïsme! s'écrie de nouveau Schlegel. Prosaïsme, soit! Mais j'ai vainement tâché de comprendre la différence absolue, l'espèce d'abîme, que ce critique veut mettre entre la poésie sérieuse et la poésie plaisante : l'une, à qui la vraisemblance est imposée; l'autre, qui n'est jamais plus plaisante ni plus poétique, par conséquent plus vraie, que lorsque toute vraisemblance est écartée, c'est-à-dire que lorsqu'elle devient absurde. Il serait trop rigoureux, je crois, de demander en tout et partout une vraisemblance exacte, et l'on doit accepter volontiers les fantaisies du poète, pourvu qu'elles soient intelligibles, en même temps que gaies et divertissantes. Mais on peut aussi, sans être pour cela privé du sentiment poétique, préférer le rire qui naît du vraisemblable, au rire excité par l'étrange et l'impossible; et Schlegel, ni tous les insolents théoriciens à sa suite ne me feront jamais croire que Ménandre et Molière en aient été dénués, parce qu'ils ont préféré dans leurs fictions ce qui est possible à ce qui ne l'est pas.

Une conséquence de cette conception nouvelle de la comédie, c'est que les mœurs y prennent beaucoup plus de place que dans l'art aristophanesque, et que la passion, étrangère à l'ancien genre, fait son apparition dans la nouvelle forme du spectacle comique. Je ne dirai pas avec Plutarque, dans sa *Comparaison d'Aristophane et de Ménandre*, qu'Aristophane ne savait pas peindre les mœurs; il les peint admirablement toutes les fois qu'il le veut. Mais il est parfaitement vrai que cette exacte et vive peinture n'était pas de règle pour lui, et que, très souvent,

le langage qu'il prête à ses personnages n'est d'aucun âge, d'aucun sexe, d'aucune condition. Les faisant agir à sa guise et selon son caprice, il parle la plupart du temps à leur place; c'est tantôt le grand poète, tantôt le grand pamphlétaire que nous entendons : ses personnages ne sont que ses porte-voix, poétiques ou insensés à l'excès, selon la volonté arbitraire ou le but politique de l'écrivain. Dans la Comédie Nouvelle, au contraire, le poète, s'effaçant derrière ses personnages, s'efforce de leur laisser le langage qui leur convient le mieux, selon leur condition, leur âge, leur sexe, et aussi selon la passion qui les agite.

La passion était une nouveauté dans la comédie. Elle est complètement étrangère à l'art d'Aristophane; non qu'il ne soit lui-même très passionné, mais ses personnages ne le sont pas; et j'ajoute qu'ils ne pouvaient pas l'être ou que l'Ancienne Comédie eût changé complètement de caractère et de nature. Car, dès qu'un personnage est passionné, il appartient à sa passion et non à la fantaisie du poète. Il faut qu'il parle, qu'il agisse, non comme le veut le poète, mais comme le veut sa passion. Nous quittons alors le monde fantastique où se meuvent les personnages aristophanesques, pour revenir au monde réel, qui se gouverne par ses propres lois et non par celles du poète.

La passion ne peut exister avec l'indépendance de la fantaisie et avec l'empire absolu que l'auteur dramatique s'arroge sur les actions, les pensées, les sentiments et les paroles de ses personnages; mais elle fait partie intégrante de la vive et fidèle peinture de la vie. Elle a ses côtés sérieux et ses côtés ridicules; elle amuse et fait rire, en même temps qu'elle attache par un intérêt sym-

pathique; et le comble de l'art, à mon sens, c'est d'exciter ces deux sentiments contraires sans qu'ils se détruisent. Il m'importe peu que cela gêne cette indépendance absolue dont Schlegel et certains Allemands ont voulu faire le privilège du poète comique. Je n'irai pas, lorsqu'il s'agit de mon plaisir, consulter les rêves saugrenus de ces distillateurs de quintessence, dont il serait enfin grand temps que la critique littéraire fît bonne et pleine justice. Si un Ménandre, un Molière, au lieu de recourir à des fictions impossibles et à des masques ridicules, sait faire jaillir le comique du jeu même des passions et des contrariétés qui se heurtent en des êtres réels et vivants comme moi, je n'irai pas lui chercher chicane, parce qu'il m'intéresse, en même temps qu'il me fait rire; et je n'aurai pas l'impertinence de lui dénier le titre de poète, parce qu'il est vraisemblable et vrai.

Eh bien! c'est cette vérité, cette vraisemblance morale, cette passion, en un mot cet intérêt dramatique qui était chose vraiment nouvelle dans l'art comique, et qui ne manquait guère moins, je crois, à la Moyenne Comédie qu'à l'Ancienne. Il est parfaitement vrai, comme l'écrit Meineke, que « les poètes de la Comédie Moyenne mirent en scène des paysans stupides, de vieilles biberonnes, des joueurs de flûte ineptes, des poissonniers et des cuisiniers insipidement glorieux, des joueurs, des amoureux tout bouillants de l'ardeur du plaisir, des prostitueurs parjures, des esclaves rusés, des pères et des grands-pères grondeurs, des parasites gourmands, des soldats batailleurs au moins en paroles, des médecins charlatans et autres gens de cette espèce, par la peinture desquels ils préludèrent à l'âge suivant de la comédie, qui est presque tout entière dans la peinture des mœurs, au point

qu'il est à peine un sujet traité par la Comédie Nouvelle dont elle ne paraisse avoir pris la première ébauche et le premier dessin à la Comédie Moyenne [1]. » Mais ce que ne dit pas Meineke, c'est que ce premier dessin non seulement n'était qu'une ébauche, mais encore qu'une ébauche gâtée et faussée par la caricature. Les Antiphane et les Alexis tenaient de la Comédie Ancienne la passion de la parodie; la plupart de leurs personnages, autant qu'on peut en juger par les fragments, au lieu de parler leur propre langage, tel que le demandait la situation, s'amusaient à contrefaire celui des tragiques ou des lyriques, et, en se moquant des autres, ils avaient l'air de se moquer d'eux-mêmes tout les premiers. Ce n'est pas ainsi que parlent des gens passionnés ni des gens qui abondent naïvement dans leur sottise, c'est-à-dire les personnages qui touchent et intéressent, et ceux qui font rire naturellement et sans le savoir, parce qu'ils sont ridicules et ne s'étudient pas à le paraître. Que la charge et la parodie reparaissent encore de temps en temps dans la Comédie Nouvelle, principalement lorsqu'elle fait parler ou les parasites, ou les artistes en cuisine, ou les soldats fanfarons, ou les esclaves qui font parade de leur malice, je ne le nie pas. Mais cela est assez rare. On n'en trouverait pas d'exemple dans les fragments de Ménandre. On en trouverait moins d'exemples dans les fragments de Philémon que dans ceux de Diphile, et dans les fragments de celui-ci que dans ceux de poètes moins distingués. En effet, plus un poète s'attachait à peindre la vie humaine et les passions qui l'agitent et la rendent en même temps malheureuse et ridicule, plus il devait oublier tout ce comique de convention, qui

1. *Historia critica comicorum Græcorum*, p. 290.

abonde dans la Comédie Moyenne. La fine observation remplaça donc la parodie, et l'expérience la mémoire des livres. Tout homme qui a un peu vécu peut entendre Ménandre; pour entendre Antiphane et Alexis, il faut avoir présente à l'esprit toute la littérature de la Grèce; sinon, les allusions vous échappent, et, avec les allusions, le sel de la plupart de leurs plaisanteries. L'expression des mœurs et surtout de la passion ne pouvait manquer d'être faussée par cette habitude de la parodie, ou plutôt le poète laissait là passion et mœurs pour s'abandonner à ses souvenirs mythologiques ou littéraires, lesquels prenaient un tour plaisant par le contraste qu'ils formaient avec la condition des personnages et avec telle ou telle situation dramatique. Il peut être plaisant — au moins pour un moment — de faire pousser à un Pornoboscos les complaintes et les doléances d'un Oreste ou d'un Pélée, et de prêter à des cuisiniers ou à des parasites, tout fiers de leur art, le lyrisme d'un chœur ou d'un dithyrambe. Mais où sont les mœurs, où est la passion dans ces fantaisies? Je dirai plus : où pouvait être l'action? Non seulement elle se ralentissait, tandis que le poète s'attardait à ces contrefaçons ingénieuses, mais elle devait être bien souvent flottante, incertaine, arbitraire, comme dans l'Ancienne Comédie, le poète quittant sa route pour aller à travers champs cueillir les fleurs qui invitaient son caprice. Plus, au contraire, le poète s'applique à la reproduction fidèle de la passion et des mœurs, plus la composition de sa fable et de l'action cesse d'être arbitraire pour devenir naturelle, logique et vraisemblable. C'est précisément parce que Ménandre fut le plus grand peintre des mœurs et de la passion, qu'il excella dans la construction de ses drames, et qu'il fut considéré comme le type de la Comédie

Nouvelle. Ainsi le naturel, la suite et la régularité de l'action, la peinture de la passion et des mœurs, et comme conséquence l'intérêt, tels sont les caractères par lesquels la Comédie Nouvelle se distingue presque autant de la Moyenne que de l'Ancienne.

Il est évident qu'elle ne se fonda point tout à coup; que, contenue en germe dans la Comédie Moyenne, elle s'en dégagea peu à peu, et que les premiers poètes qui la représentèrent ne devaient pas différer beaucoup de leurs devanciers immédiats. Même, comme les deux formes existèrent concurremment, puisque Alexis et même Antiphane continuèrent à écrire des comédies à leur façon, lorsque Ménandre était dans tout l'éclat de son talent, il dut arriver que les deux formes se mêlèrent, les poètes de la Nouvelle Comédie retenant quelque chose des poètes de la Moyenne, et ceux-ci prenant quelque chose de la manière de leurs jeunes rivaux. C'est ce que nous allons voir en examinant les trois principaux représentants de la Nouvelle Comédie, Diphile, Philémon et Ménandre.

Diphile, né à Sinope, sur les bords de la mer Noire, paraît avoir débuté au théâtre en 337, lorsque Ménandre n'avait que quatre ou cinq ans. Il jouait lui-même dans ses pièces comme les anciens poètes dramatiques; ce qui revient à dire, lorsque l'on parle de la fin du IVe siècle, que Diphile était acteur de profession. Il fréquentait le monde des hétaires ou courtisanes, et se lia étroitement avec plusieurs d'entre elles, surtout avec Myrrhina et Gnathæna. Ce n'était pas chose nouvelle que cette vie de dissipation et de plaisir[1].

1. Voir, p. 381, le mot d'Antiphane à Alexandre.

Diphile paraît encore à demi un poète de la Comédie Moyenne, si l'on s'en tient à certains titres de ses pièces, tels que ceux-ci : les *Danaïdes*, *Hercule*, *Thésée*, *Anagyros*, *Hécate*, le *Héros*, *Pyrrha*, les *Péliades*, les *Lemniennes*, *Sapho*. Aucun poète de la Comédie Nouvelle n'a traité autant de sujets mythologiques. A peine cite-t-on après lui les *Héros*, les *Myrmidons*, le *Palamède* de Philémon, le *Héros*, le *Dardanos* et le *Pseudhéraclès* de Ménandre, l'*Amphiaraos* d'Apollodore de Caryste, le *Pseudajax* d'Apollodore de Géla, l'*Amphiaraos* de Philippide, les *Muses* et l'*Assemblée des Dieux* d'Euphron [1]. D'un autre côté, les fragments qui nous restent de Diphile ne sortent pas du ton habituel et de la manière de la Comédie Moyenne. Ce sont d'abord des parodies ou des imitations ironiques du grand style. « O toi, qui veilles et règnes sur le lieu saint de Brauron si cher aux dieux, fille de Latone et de Jupiter, Vierge à l'arc victorieux (τοξόδαμνε Παρθένε) [2], comme disent les tragiques, pour qui c'est un privilège de tout dire ou de tout faire. » Je ne sais quel prêtre — Heyne et Lobeck supposent que c'est Mélampos — crie dans quelque comédie mythologique : « Pour purifier les Prœtides et leur père Prœtos, fils d'Abas, et en cinquième lieu [3] une vieille femme avec une torche unique, avec une scylle unique, je m'approche d'autant de corps, prenant en main du soufre, du bitume, et l'onde retentissante puisée aux sources profondes de l'Océan au cours paisible,

1. Encore faudrait-il retrancher de cette liste le *Pseudo-Héraclès* et le *Pseudajax*.

2. Ἑλενηφοροῦντες et plus probablement Ἑλενηφοροῦσαι (*les porteuses du coffret mystique* aux fêtes d'Hélène). — Aristote renvoie aux dithyrambes et proscrit du style dramatique ces mots composés.

3. Prœtos, ses trois filles, plus cette vieille, faisaient cinq personnes à purifier.

Πολυφλοισβοίῳ τε θαλάσσῃ
Ἐξ ἀκαλαρρείταο βαθυῤῥοῦ Ὠκεανοῖο.

Air divin, envoie à travers les nuages Jupiter à Anticyre, afin que de cette punaise je fasse un frelon. » Diphile ne pouvait s'empêcher, non plus qu'Antiphane, Alexis ou Eubule, de citer Euripide d'une façon ridicule. « Le poète d'or Euripide, dit un parasite affamé, a prononcé bien des mots remarquables, entre autres celui-ci : « L'indigence « m'y force et mon ventre misérable. » Et notre raisonneur ne connaît pas de vase [1] plus misérable en effet. Car si l'on met dans un panier du pain et non des ragoûts, dans une corbeille des gâteaux et non des lentilles, dans une bouteille du vin et non des écrevisses, on jette indistinctement et pêle-mêle dans le ventre les comestibles qui s'accordent le moins entre eux. Voilà un parasite bien difficile, qui s'afflige et s'indigne de ce qui devrait, semble-t-il, le plus le réjouir. Les citations vraies ou fausses ne sont pas toujours amenées de cette manière un peu primitive et par trop commode. Voici un bout de scène entre la courtisane Synoris et un parasite, jouant aux dés, où du moins ce genre de plaisanterie ne vient pas *ex abrupto,* comme s'il tombait des nues : « Magnifique coup que celui que tu as amené. — Merci de ton compliment. Dépose une drachme (pour enjeu). — C'est déjà fait depuis longtemps. Puissé-je amener le coup d'Euripide [2] ! — Jamais Euripide ne sauvera une femme.

1. *Le Parasite*, fr. 1. — Bothe propose αὖ γυῖον (membre) à la place de ἀγγεῖον (vase, cavité quelconque). Mais le développement, ce me semble, appelle ἀγγεῖον.

2. Le plus fort point qu'on pût amener et auquel on avait donné le nom d'Euripide, non pas d'Euripide le tragique, mais d'un Euripide, homme politique, contemporain de l'archonte Euclide.

Tu vois dans ses tragédies comme il les a en haine. Il adorait au contraire les parasites, car il dit : Tout homme opulent qui ne nourrit pas au moins trois convives, sans qu'ils payent leur écot, qu'il périsse (au loin) sans pouvoir obtenir le retour dans sa patrie. — Et où dit-il cela, au nom des dieux? — Que t'importe. Ce n'est pas le drame, mais le sens que nous considérons [1]. » Un autre tic littéraire, pour ne pas dire grammatical, des auteurs de la Comédie Moyenne, c'était de mettre dans la bouche de l'un de leurs interlocuteurs des mots nouveaux ou étrangers, que l'autre n'entendait pas et qu'il fallait lui expliquer. Diphile ne se défendait pas ce comique facile. « Candytalis! que signifie ce mot? Qu'est-ce que cela? — C'est comme si tu disais un vase sans anse [2]. » Philémon dit avec plus de vivacité, mais sans beaucoup plus de comique : « Il faudrait amener, Parménon, une joueuse de flûte ou de nabla. — Nabla, maître, qu'est-ce que cela? — Tu ne sais pas ce que c'est, le plus stupide des hommes? — Non, par Hercule! — Que dis-tu? Tu ne connais pas la nabla? Tu ne connais donc rien de bon. Et une joueuse de sambuque [3]? » Je ne trouve plus qu'une plaisanterie de ce genre dans les fragments de Diphile. Un personnage du *Tithrauste*, peut-être un militaire fanfaron, parlait de *Pristis*, de *Tragélaphe*, de *Psatiaké* et de *Labronios*. — « Ce ne sont pas des noms d'esclaves que tu nous dis là, lui disait son interloculeur, sans doute un esclave. — Non, répliquait-il; ce sont noms de

1. *Synoris*, fr. 1. — Les derniers mots de ce dialogue montrent avec quelle circonspection il faut attribuer à Euripide tout ce qu'esclaves, hâbleurs, parasites, cuisiniers lui prêtent dans les comiques. Ils inventaient de l'Euripide au besoin.

2. L'*Homme réclamant un héritage* (Ἐπιδικαζόμενος), fr. 1.

3. Μοιχὸς (l'*Adultère* ou plutôt le Coureur de femmes). La ou le nabla était un instrument à cordes, du genre de la harpe, comme la sambuque.

vases, par Vesta! Le labronios, enfants, vaut bien vingt statères [1]. » Mais il faut le dire, ces artifices comiques — mots étranges et méprises sur ces mots, citations réelles ou supposées, parodies directes ou indirectes — sont relativement peu nombreux dans les fragments de Diphile, comparés à ceux de ses devanciers, Eubule, Antiphane, Alexis, Timoclès. Les spectateurs devaient être fatigués de ces plaisanteries quelque peu pédantes, dont les poètes leur régalaient les oreilles depuis tantôt cinquante ans. Rares déjà dans les débris de Diphile et de Philémon, elles disparaissent de ceux de Ménandre et de ses imitateurs, les deux Apollodore.

Mais s'il se rencontre rarement, dans ce qui nous reste de Diphile, des parodies ou autres artifices comiques du même genre, il ne s'y rencontre rien non plus qui sente la fine observation des mœurs et la peinture fidèle de la passion et de la vie. C'est sans doute un morceau spirituel que ce fragment de l'Ἔμπορος ou du *Marchand* [2] : « C'est un excellent usage de nos Corinthiens : quand nous voyons un homme vivre toujours somptueusement, nous recherchons de quoi il vit et ce qu'il fait. S'il a du bien et que ses revenus payent sa dépense, on le laisse tranquillement jouir de la vie. S'il dépense au delà de son avoir, on lui interdit de continuer, et s'il persiste, on le punit. Mais pour celui qui n'a rien et qui vit dans le luxe et la prodigalité, on le livre à l'exécuteur. — O ciel! — Car il ne peut vivre sans quelque mauvais moyen, tu comprends. Nécessairement il dépouille de nuit les

1. 20 statères font à peu près 370 fr. 80.
2. Ce titre est assez commun. — Outre le *Marchand* de Diphile, on cite le *Marchand* d'Épicrate (Com. M.) et celui de Philémon, imité par Plaute.

gens, ou perce les murailles, ou est en société avec des malfaiteurs de cette espèce, ou bien c'est un dénonciateur ou un faux témoin. Ces gens-là sont une crasse dont nous nous empressons de nous laver. — C'est bien fait, par Jupiter! Mais en quoi cela me regarde-t-il? — Eh! mon cher, nous te voyons chaque jour faire bombance. Avec toi, impossible à nous d'avoir un pauvre petit poisson; tu as réduit la ville aux légumes; encore se bat-on pour avoir du persil, comme pour le prix des concours isthmiques. Qu'un lièvre s'introduise chez nous, le voilà accaparé par toi. De perdrix et d'alouettes, nous n'en voyons plus, même en l'air. Tu as fait doubler le prix des vins étrangers. » Mais en quoi cela dépasse-t-il le ton de la Moyenne Comédie?

On pourrait se borner à la traduction de ce morceau, l'un des plus remarquables, sinon le plus remarquable, entre les fragments de Diphile. Ses malédictions contre les marchands de poisson, les plaisanteries qu'il prête à ses cuisiniers et à ses parasites, et la manière dont il conçoit ces deux espèces de personnages, n'ont rien de nouveau pour celui qui est familier avec ce qui nous reste de la Comédie Moyenne. Ainsi, l'on pourrait citer d'Antiphane, d'Alexis et d'autres, dix ou douze passages tout semblables à cette sortie contre les marchands de poisson : « Je pensais auparavant qu'il n'y a de poissonniers fripons qu'à Athènes; mais cette espèce, à ce qu'il paraît, est naturellement et partout perfide comme une bête féroce. Il y en a ici un qui surpasse toute expression. Il nourrit sa chevelure, comme s'il l'avait consacrée à un dieu; mais il a un autre but. Marqué au front, il se sert de ses longs cheveux comme d'un voile. Vous lui demandez : Combien ce loup de mer? — Dix oboles,

vous répond-il, sans spécifier l'espèce de monnaie. Puis, lorsque vous lui comptez son prix, il veut des oboles d'Égine. S'il doit rendre, au contraire, il le fait en monnaie attique, et dans les deux cas gagne sur le change [1]. » Diphile est plaisant sans doute lorsque, par la bouche de son parasite, aux imprécations contre celui qui ne vous montre pas exactement le chemin, ne vous prête pas de feu pour allumer le vôtre, ou gâte l'eau de votre puits ou de vos sources, il en ajoute une nouvelle contre celui qui empêche quelqu'un de dîner [2]. Mais cela rentre dans ces parodies si chères aux poètes de la Comédie Moyenne. Alexis ou Eubule aurait pu signer ce joli passage : « Quand un riche m'invite à dîner, je ne m'amuse pas à contempler les triglyphes ou les lambris de la salle à manger, ni les beaux vases à boire de Corinthe; mais fixement j'observe la fumée de la cuisine. Si elle s'élève drue et rapide, je me réjouis, je m'épanouis, je bats des ailes. Si elle monte oblique et peu fournie, aussitôt je sens que ce jour-là mon dîner a pris la clef des champs [3]. » On doit reconnaître pourtant que le parasite de Diphile parle plus sérieusement et par cela même est d'un meilleur comique que ceux de la Moyenne Comédie, qui dans leurs hyperboles ou dans leur langage savant ont toujours l'air de se moquer d'eux-mêmes. C'est aussi la différence que je crois remarquer entre ses cuisiniers et ceux de ses devanciers. Chez lui, ce personnage ne pose pas seulement pour l'homme d'importance; il semble encore se prendre au sérieux. Il s'enquiert doctement et avec un flegme

1. *L'Ardélion.*
2. *Le Parasite*, fr. 3.
3. *Id.*, fr. 2.

magistral du nombre et de la qualité des convives, afin de les servir selon leur goût. « Combien as-tu de convives, mon bon, et sont-ils tous de l'Attique? — Et que t'importe cela, à toi cuisinier? — C'est le point capital de notre art, ô père! que de connaître par avance le goût des convives. Par exemple, as-tu invité des Rhodiens? Dès l'abord, donne-leur une grande coupe de vin de feu à vider avec une labie et des silures frits : cela flatte beaucoup plus leur palais que si tu y mettais du myrte. — Élégante façon d'accommoder le silure! — Si ce sont des Byzantins, arrose d'absinthe tout ce que tu leur serviras, en prodiguant l'ail et le sel; car, à cause du grand nombre de poissons qu'ils ont dans ces parages, ils ont tous le ventre relâché et sont pleins de pituite [1]. » A-t-il affaire à des vieillards? Il recommande le vinaigre et les sauces piquantes, pour « irriter leur goût, pour en dissiper l'engourdissement et la paresse, afin que ces bons vieux mangent de bon appétit [2] » et fassent honneur au maître de la maison et surtout à son chef. Voyez-le engager un aide de service; il ne lui laisse pas ignorer quel maître il va seconder. « Non, je ne te prendrais jamais, Dracon, pour m'aider dans une maison où tu ne resterais pas toute la journée à servir au milieu d'une abondance infinie de tous les biens; car je ne vais nulle part avant de m'être enquis de celui qui fait le sacrifice, ou de la composition du repas, ou de l'espèce de gens qu'on a invités. Je tiens un registre en règle et complet de toutes les maisons où je puis louer honnêtement mes services, et de celles qu'il faut éviter. Par exemple, pour parler, si tu le veux bien, des gens qui font le commerce

1. *La Femme qui a quitté son mari*, fr. 1.
2. *Id.*, fr. 2.

maritime, un patron de navire fait-il un sacrifice votif après avoir perdu son mât, vu son gouvernail brisé ou jeté sa cargaison à la mer, parce qu'il faisait eau; et en même temps, au milieu de la libation, calcule-t-il avec ses compagnons de route quelle part de la victime il leur donnera à ronger chacun à part soi? Je m'empresse de le lâcher. Mais en voici un autre qui, arrivé de Byzance depuis trois jours, n'a point eu à souffrir; il s'est enrichi, il est tout joyeux d'avoir gagné dix ou douze drachmes pour une de déboursé, il ne parle que fret, il ne chante que gros intérêts; il ne songe qu'à demander du plaisir aux prostitueurs savants dans la débauche. Voilà l'homme auquel je m'attache dès son débarquement; je lui prends la main, je lui rappelle Jupiter sauveur; je m'accroche à son service. Telle est ma manière de faire. Ou bien qu'un jeune homme, fou d'amour, fricasse et dissipe les biens de son père; aussitôt j'accours. Mais qu'un gueux qui ne va que d'un pied tombe dans le Céramique pour faire ses emplettes, en le voyant avec les franges usées de son manteau crier à tue-tête : — Qui veut se louer pour un petit repas sans façon? — Je le laisse hurler. Il n'y a chez lui à gagner que des coups, avec un rude service de la nuit tout entière. Tu lui demandes ton maigre salaire : — Et d'abord passe-moi le pot de chambre, te répond-il... Les lentilles manquaient de vinaigre. — Tu réclames de nouveau? — Prends garde, prince des cuisiniers : il pourrait t'en cuire. — Et mille autres choses que je pourrais te conter. Mais la maison où je te mène est un lieu de plaisir. Des hétaires y célèbrent les adonisies pêle-mêle avec d'autres filles de joie. Tu pourras te remplir la panse et les poches de friandises [1]. »

1. *Le Peintre*, fr. 2.

Toutefois, quels que soient la verve et jusqu'à un certain point le naturel de ces fragments de Diphile, nous ne sortons pas du comique de convention, familier à la Comédie Moyenne. Heureusement nous avons mieux que des débris informes pour juger le talent et l'art de notre poète. Plaute avait traduit librement plusieurs de ses pièces et nous pouvons lire encore quelques-unes de ces imitations latines. Si la comédie des *Commorientes* de Plaute est perdue, il nous reste une scène entière des *Synapothnescontes* [1] de Diphile dans les *Adelphes* de Térence. « Les *Synapothnescontes*, est-il dit dans le prologue de cette pièce, sont une comédie de Diphile; Plaute en a fait sa comédie des *Commorientes*. Mais il y a dans l'œuvre grecque un jeune homme qui arrache une courtisane à un prostitueur; Plaute a laissé ce passage sans y toucher. Notre poète se l'est approprié dans les *Adelphes*. Il a traduit et reproduit le passage mot à mot :

> ..... Eum hic locum sumpsit sibi [2]
> In *Adelphos :* verbum de verbo expressum extulit. »

De plus, la *Casina* est faite à l'imitation des Κληρούμεναι de Diphile, et le *Rudens* ou *Cordage* à l'imitation d'on ne sait quelle pièce du poète grec. Cela est certain pour la *Casina*, d'après le témoignage même de Plaute : « Cette comédie s'appelle en grec *Clerumenæ* (celles qui tirent au sort) et en latin *Sortientes*. C'est Diphile qui l'a écrite en grec, et Plaute avec son nom qui jappe l'a mise

1. *Les Mourants ensemble.* C'est le titre qu'avait pris une société formée des amis les plus fidèles d'Antoine et de Cléopâtre. On ne dit pas si, à l'exception des deux principaux personnages, les autres membres furent fidèles au serment de ne pas se survivre les uns aux autres.
2. *Adelphes.* Prol. V, 6-10.

en latin [1]. » Cela n'est pas moins certain pour le *Cordage*. Si Plaute ne le dit pas formellement, il le donne suffisamment à entendre par ces mots : « La ville que vous voyez, Diphile a voulu qu'elle eût le nom de Cyrène :

> ..... Huic esse nomen Diphilus
> Cyrenas voluit..... [2]. »

Or, si Plaute ne s'est point assujetti à traduire littéralement et servilement les pièces grecques qu'il faisait passer en latin, il a dû changer bien peu de chose à l'économie générale du drame. Cela ne fait aucune difficulté, je crois, pour le *Cordage*. Le prologue de la *Casina* semble, au contraire, annoncer qu'il s'y était permis les plus grandes libertés avec son modèle; car, chose étrange! l'analyse que ce prologue donne de la pièce latine n'y convient qu'à moitié. Je la traduirai donc, parce qu'elle me semble restituer la fable entière de la comédie grecque, fort écourtée par l'imitateur. « Ici (montrant la maison de Stalinon) demeure un vieux mari; il a un fils, lequel demeure avec son père dans la maison. A ce vieillard appartient un esclave qui est gisant dans une maladie... Qu'est-ce que je dis, par Hercule! gisant dans son lit, il ne faut pas mentir. Cet esclave, il y a de cela seize ans, aperçut à la lueur du crépuscule naissant une femme qui exposait une petite fille; il l'aborde et la prie de lui donner l'enfant; elle la lui donne et il l'emporte aussitôt à la maison. Il la donne à sa maîtresse, lui

1. Prol. V, 30 et sq. — La plaisanterie plus ou moins bonne sur « Plaute au nom qui jappe » ne se comprend qu'autant que l'on sait que Plautus signifiait en latin un chien à longues oreilles.

2. Prol. V, 32. — Ce vers du prologue prouve que Naudet, dans l'avant-propos de sa traduction du *Cordage*, s'est trompé en attribuant à Philémon la pièce grecque imitée par Plaute.

demande d'en prendre soin, de l'élever; la maîtresse s'en charge et elle en fait l'éducation avec le zèle d'une mère ou peu s'en faut. Quand la jeune fille fut grande et vint en âge de plaire, voilà que le vieillard s'en éprend éperdument, et le fils fait de même. Tous les deux arment leurs légions, le père contre le fils, le fils contre le père, à l'insu l'un de l'autre. Le vieillard a mis en avant son fermier, avec ordre de la demander en mariage, comptant bien, si son homme réussit, se préparer d'agréables veilles hors du logis, en cachette de sa femme. Le fils fait agir son écuyer pour la demander aussi en mariage, ne doutant pas que, si l'affaire s'arrange, il tiendra ce qu'il aime dans son bercail. La mère a deviné les projets d'amour du vieillard; elle s'est rangée du parti de son fils. Mais le vieillard s'est douté qu'il avait en son fils un rival, rival dangereux; il l'a envoyé en pays étranger pour s'en défaire. La mère, qu'on n'abuse pas, protège l'absent, comme si de rien n'était. N'attendez pas qu'il paraisse ici dans la comédie; il ne reviendra pas à la ville. Ce n'était pas l'idée de Plaute; il a rompu un pont qui se trouvait sur la route du jeune homme... [1]. Revenons à la jeune fille exposée dans son enfance, et que les deux esclaves se disputent avec tant de chaleur. A la fin, elle se trouvera pure, de condition libre, fille d'un citoyen d'Athènes [2]. » Eh bien! je dis que cette analyse n'est point celle de la pièce de Plaute, mais de la pièce de Diphile. L'auteur latin s'est attaché si exclusivement à la partie satirique et comique du drame, il l'a tellement développée [3], qu'il a retranché toute la partie romanesque

1. Prol. V, 35-66.
2. Prol. V, 79-82.
3. « Hanc ex longa longiorem ne faciamus fabulam » (806).

et sentimentale, pour ne pas trop allonger sa comédie. Il en a donc supprimé le dénouement, qu'il fait annoncer simplement par *le chef de la troupe*, au lieu de le mettre en action : « Spectateurs, si vous voulez savoir ce qui doit se passer encore dans cette maison, nous allons vous le dire. On découvrira que Casina est la fille du voisin, et elle épousera le fils de notre vieux maître [1]. » Retranchant la reconnaissance qui amenait ce dénouement, il n'avait pas besoin de cet esclave malade dont nous parle le *prologue* et dont il n'est pas question dans sa pièce. Il n'avait pas beaucoup plus besoin du fils; il le laisse à la campagne ou à l'étranger, au lieu de le ramener à la ville et comme sur le champ de bataille, pour soutenir les droits de son amour :

> Is (ne exspectetis), hodie in hac comœdia,
> In urbem non redibit : Plautus noluit..... [2].

Mais ces retranchements jettent sur la marche de l'action une obscurité qui ne devait pas exister dans le drame grec. Je dis plus : ils nous dérobent en partie le sujet qui était une de ces rivalités amoureuses entre un père et son fils, si fréquentes dans le théâtre grec et que Plaute nous montre dans l'*Asinaire*, dans le *Marchand*, dans les *Bacchis*. On voit bien que, par un ignoble marché, le barbon Stalinon veut marier Casina à son esclave et fermier Olympion, pour la posséder lui-même. Mais on ne voit pas qu'il la dispute à son fils Euthynique, ni qu'il y a, pour déjouer ses amours hors de saison, cons-

1. V. 812-814.
2. Prol. V, 84-85. — Naudet a bien vu dans la dernière page de son avant-propos que ces mots « Plautus noluit » indiquent que Plaute a profondément modifié l'œuvre de son modèle grec. Mais il aurait dû ajouter que cela résulte non seulement de ces mots-là, mais de tout le prologue.

piration entre sa femme Cléostrate, Euthynique et son écuyer Charinus. Non moins comique sans doute que la pièce du poète grec, celle de Plaute est beaucoup moins claire dramatiquement et moins bien conduite. Quoi qu'il en soit, la *Casina* et le *Cordage*, pièces certainement imitées de Diphile, nous assurent qu'il était un des poètes de la Nouvelle Comédie et non de la Moyenne.

J'ajoute qu'il avait dû porter les caractères de cette nouvelle forme de l'art jusque dans les sujets qui semblent appartenir plus spécialement à la Comédie Moyenne. Si le titre des *Lemniennes* n'est pas simplement un titre, comme l'*Andrienne* ou le *Carthaginois*, et s'il se rapporte à l'ancienne tradition mythologique de Jason et des femmes de Lemnos, Diphile avait dû singulièrement rajeunir ce sujet et l'accommoder aux nouvelles exigences de la scène, pour que Turpilius le transportât sur le théâtre de Rome. La *Sapho*, du même poète grec, ne paraît pas avoir eu cet honneur; mais elle n'avait du moins rien de commun avec la *Sapho* d'Antiphane, pièce toute littéraire où l'illustre Lesbienne était représentée proposant et expliquant des logogriphes, ni sans doute avec celle d'Amphis et celle de Timoclès, sur lesquelles nous ne savons rien. Passant par-dessus la chronologie, Diphile représentait Archiloque, homme du VIIIe siècle, et Hipponax, homme de la seconde moitié du VIe, comme amoureux de Sapho, qui vivait sur la fin du VIIe. La rivalité des deux amants, dont Sapho probablement se moquait, ramenait la fable de cette pièce aux habitudes de la Nouvelle Comédie.

Diphile était-il entré de lui-même dans cette voie ou bien avait-il, vers le milieu de sa carrière dramatique, subi l'influence de Ménandre? Question insoluble, puisque,

dans la perte de ses œuvres et dans l'ignorance de la date précise où chacune a paru, il nous est impossible de savoir s'il a eu plusieurs manières ou s'il n'en a eu qu'une seule, celle que nous pouvons deviner d'après les imitations de Plaute.

La même question se représente pour Philémon, avec le même embarras d'y répondre [1]. Lui aussi, il débuta au théâtre quinze ou seize ans avant Ménandre; lui aussi, il offre un certain nombre de sujets qui semblent du ressort de la Comédie Moyenne. Outre les pièces à titres mythologiques, les *Héros*, les *Myrmidons*, *Palamède*, il en est une dont le titre rappelle cette critique des opinions, si fréquente dans les imitateurs d'Antiphane; c'est celle des *Philosophes*, dirigée en partie contre le stoïcisme. Cependant, comme Diphile, Philémon est certainement un poète de la Nouvelle Comédie, le premier après Ménandre, si nous en croyons la tradition, le premier absolument, si l'on s'en était rapporté au jugement des spectateurs de son temps.

Des modernes, particulièrement dans ces derniers temps, semblent vouloir revenir sur la sentence des critiques anciens et donner raison à l'engouement populaire de ses contemporains : en accordant plus de goût à Ménandre, MM. Pierron, Burnouf et surtout Éd. du Méril ne sont pas éloignés d'accorder plus de verve comique à son rival, comme s'il nous était vraiment possible de nous faire quelque idée, je ne dis pas du style de Philémon, mais de son art et de la composition de ses pièces. On

1. M. Guillaume Guizot, dans son remarquable travail sur Ménandre et la Société grecque, regarde la question comme tranchée par le fait que la première comédie de Philémon est l'Ὑποβολιμαῖος, *ou le fils supposé*. Mais ce sujet, comme tant d'autres, pouvait appartenir aussi bien à la Moyenne qu'à la Nouvelle Comédie.

suppose donc que l'intrigue tenait plus de place dans ses comédies que dans celles de Ménandre; que, reconnaissant pour maître Euripide, tandis que l'influence de Théophraste s'était certainement exercée sur Ménandre, il était moins philosophe et plus dramatique; que, recherchant les succès populaires plus que l'approbation des connaisseurs, il répandait dans son dialogue plus de mots à effet, d'expressions vives et pittoresques; qu'il avait par conséquent plus de verve comique, d'entrain et de passion; que ses personnages étant de moins bonne compagnie et les situations où il les mettait plus étonnantes et plus étranges, il provoquait davantage le gros rire; qu'en un mot il était à Ménandre ce que Plaute est à Térence. Tout cela n'est malheureusement que conjectures, et j'ajoute conjectures purement gratuites, puisque, contraires aux jugements des anciens, elles ne peuvent se vérifier sur les fragments qui nous restent des deux poètes.

On raisonne toujours comme si l'on connaissait les modèles qu'a suivis Plaute [1] et que l'on fût certain qu'il a plus imité Philémon que Ménandre; mais c'est là une pure supposition. Admettons qu'elle soit fondée. Qu'en résulterait-il? Est-ce qu'aux inductions tirées des imitations de Plaute on ne peut pas opposer les inductions contraires que suggèrent les imitations de Cécilius Statius [2]? Il recherchait autant que Plaute le gros comique,

1. On ne connaît certainement les originaux que de cinq comédies de Plaute, de l'*Asinaire*, imitée de Démophile; du *Cordage* et de *Casina*, empruntés à Diphile; du *Marchand* et de *l'Homme aux trois écus*, pris à Philémon.

2. On connaît au moins 15 pièces de Ménandre, imitées par Cécilius : l'*Andrienne*, les *Adelphes*, l'*Androgyne*, la *Femme à la grosse dot*, les *Imbriens*, la *Pleureuse à gages*, les *Fêtes de Vulcain*, l'*Armateur*, le *Collier*,

en quelque sorte voyant et bruyant. Et cependant Ménandre était son modèle de prédilection. Deux faits seulement sont certains, et je crois qu'on n'en peut rien conclure : 1° Térence n'a jamais imité Philémon; d'où l'on est en droit d'inférer, non que Philémon avait plus de verve comique que Ménandre, le modèle préféré du poète latin, mais que sa manière n'allait pas à l'esprit délicat de Térence. 2° Philémon l'emporta souvent sur son rival dans les concours comiques; mais je n'en conclurais pas qu'il avait dans ses qualités comme dans ses défauts quelque chose de plus populaire. J'en conclurais simplement qu'il était plus approprié au goût et à la mode littéraire de son temps, encore tout engagé dans les habitudes de la Comédie Moyenne. Car les siècles suivants semblent avoir vengé Ménandre : si nous en croyons Plutarque, il était partout représenté aux applaudissements de la foule comme des connaisseurs; et ce dire de Plutarque semble confirmé par les inscriptions, malheureusement encore trop rares, où nous trouvons quatre reprises de Ménandre contre une de Diphile, une de Philémon et une de Promachos. Il y a plus : l'auteur du *Traité de l'Élocution* déclare non seulement que Ménandre écrivait ses pièces d'un style éminemment propre à la représentation théâtrale, et que, cherchant à rendre les secousses rapides des passions, il négligeait souvent les particules et les conjonctions qui allongent la phrase et retardent son élan; mais encore, ce qui renverse toutes nos suppositions modernes, que les comédies de Philémon brillaient plus à la lecture qu'à la représentation, tandis que celles de Ménandre gagnaient au mouvement de la

le *Sacrifice nuptial*, les *Synéphèbes*, la *Nourrice*, *Hymnis*, et l'*Enfant supposé*.

scène et au jeu des acteurs une animation et un intérêt que la simple lecture ne faisait pas suffisamment ressortir [1].

Laissons donc chacun à sa place, et, sans bouleverser les rangs, essayons de tirer des débris qui nous ont été conservés quelque lumière sur la nature du talent des poètes comiques.

Philémon avait un goût si passionné pour Euripide, qu'il disait dans un de ses drames : « S'il restait, comme quelques-uns le pensent, du sentiment après la mort, je me pendrais et je mettrais volontiers un terme à ma vie, pour qu'il me fût donné de voir Euripide [2]. » Il a dû l'imiter dans la contexture de ses fables, et l'on sait que ce n'est pas la partie la plus irréprochable de ce tragique. Pour donner plus de variété et de mouvement à la tragédie, il a multiplié et compliqué les événements; et cela surcharge et embarrasse l'action, au lieu de la rendre plus réelle et plus parfaite. Et pourquoi? C'est que ces événements dépendent moins d'une nécessité intrinsèque qui les fait sortir les uns des autres, que de la volonté arbitraire du poète, qui les juxtapose et les rattache ensemble par des liens trop souvent factices. J'ai peur qu'il n'en ait été ainsi de l'intrigue dans les comédies de Philémon. Il combinait sans doute la fable de ses

1. C'est ainsi du moins que M. G. Guizot interprète et paraphrase ces mots du § 193 de Démétrius : « Le discours sans liaisons (et conjonctions) est peut-être plus propre aux débats; on l'appelle aussi théâtral. Le manque de liaison anime le jeu théâtral, tandis que la diction de l'écrivain est plus faite pour la lecture; or elle est mieux liée et comme cimentée par les conjonctions. C'est pour cela qu'on joue Ménandre, qui, la plupart du temps, néglige ces particules de liaison, et qu'on lit Philémon : Ἐναγώνιος μὲν οὖν ἴσως μᾶλλον ἡ διαλελυμένη λέξις, αὐτὴ καὶ ὑποκριτικὴ καλεῖται. Κινεῖ γὰρ ἡ λύσις· γραφικὴ δὲ ἢ εὐανάγνωστος, αὐτὴ δέ ἐστιν ἡ συνηρτημένη καὶ οὖν ἠσφαλισμένη τοῖς συνδέσμοις· Διὰ τοῦτο δὲ καὶ Μένανδρον ὑποκρίνονται λελυμένον ἐν τοῖς πλείστοις, Φιλήμονα δ'ἀναγινώσκουσιν. »

2. Fr. inc., 41 *a*.

pièces avec plus de sérieux et de dextérité qu'Antiphane ou Alexis; et l'on peut croire qu'il ne se laissait pas entraîner hors de sa route par le caprice de la parodie, où le poète est bien plus guidé par ses souvenirs que par la logique des situations. Mais a-t-il donné à cette partie de l'art sa perfection véritable, qui est de tirer, grâce aux oppositions des caractères et au jeu des passions, les conséquences naturelles d'une situation donnée? On peut en douter; et par ce côté il tenait encore à la Comédie Moyenne, quoiqu'il soit allé bien au delà.

Sa passion pour Euripide se rencontrait encore en un point avec les habitudes de la Moyenne Comédie. Euripide n'est pas seulement sentencieux, il aime à disserter, et il pousse cette manie jusqu'à l'amour de la polémique. Philémon reprit la guerre de ses devanciers contre les systèmes philosophiques et leurs auteurs. Il ne se contente pas de les piquer en passant, comme dans ces deux mots sur Cratès le Cynique : « L'été, il portait un manteau épais; l'hiver, un manteau troué, afin de s'exercer à la patience [1] »; ni même de railler longuement leurs opinions, comme dans ce développement : « Les philosophes cherchent, à ce que j'entends dire (et perdent beaucoup de temps à cela), ce que c'est que le bien, et ils ne l'ont point encore trouvé. Les uns disent que c'est la vertu, d'autres la prudence, et ils débitent toutes sortes de choses embrouillées, excepté ce qu'est le bien effectivement. Moi, je viens de le trouver en vivant dans mon champ et en fouissant la terre. C'est la paix, ô Jupiter bien-aimé. Quelle déesse charmante et amie des hommes! Mariages, fêtes, parents, enfants, amis, richesse,

1. Fr. inc., 53.

santé, pain, vin, plaisir, elle nous donne tout; ces biens viennent-ils à manquer, toute la vie des vivants n'est plus qu'une mort générale [1]. » Mais encore il a dirigé toute une comédie contre les philosophes sous ce titre même : Φιλόσοφοι. Il n'en reste que trois vers contre Zénon et ses sectateurs : « Celui-ci enseigne une philosophie nouvelle; il apprend à mourir de faim et il a des disciples. Pour toute nourriture, des figues et du pain; pour boisson, de l'eau claire [2]. » En écrivant cette pièce, Philémon suivait les habitudes de la Moyenne Comédie, qui tenait elle-même d'Aristophane et de ses émules cette haine de la libre pensée; et il fut suivi à son tour par Baton, Damoxène et Théognète, qui se plurent à harceler les Stoïciens et les Épicuriens de leurs plaisanteries plus ou moins piquantes. Cette haine de la philosophie est tout ce qui restait de la liberté au théâtre, comme la philosophie est elle-même tout ce qui restait dans la réalité de l'ancienne liberté grecque. Mais pourquoi Philémon en voulait-il à la philosophie? Ce n'était point par passion politique, comme Aristophane; le parti des *Bons* avait en grande partie, à cette époque, passé avec armes et bagages à la philosophie. C'était encore pour plaire au peuple, qui conservait ses vieux préjugés contre la raison, et qui, incrédule à la foi des ancêtres, se jetait sur toutes les superstitions de l'Asie. Car Philémon est un sceptique, comme tous les comiques de ce temps; ce qui ne l'empêchait pas de dire gravement : « Ne cherche point à connaître ce qu'est Dieu; c'est une impiété de vouloir connaître celui qui ne veut pas être connu [3]. » Et ailleurs :

1. *Le Roux* (Πύῤῥος).
2. *Les Philosophes.*
3. Fr. inc., 86.

« Crois en Dieu et l'honore, sans chercher à le connaître; car tu n'y gagnerais rien que la peine de tes recherches. Qu'il soit ou qu'il ne soit pas, ne désire point de le savoir; mais honore-le comme s'il existait et qu'il fût toujours présent [1]. » C'est une chose curieuse que cette persistante aversion des poètes comiques pour les idées nouvelles : qu'ils appartiennent à l'Ancienne, à la Moyenne ou à la Nouvelle Comédie, ces incrédules ne peuvent supporter ceux qui dérangent les vieilles opinions, dont eux-mêmes ils se moquent avec toute licence.

Un autre reste de la Comédie Moyenne dans Philémon, c'est l'habitude de prendre ou un usage, ou une tradition, ou une maxime pour objet de ses réflexions, sérieuses ou ironiques. « Pour moi, dit-il quelque part, que Niobé ait été changée en pierre par les dieux, je ne l'ai jamais cru, et je ne croirai jamais qu'un être humain puisse devenir pierre. Mais, sans doute accablée de maux et succombant à sa douleur, elle ne pouvait parler à personne, et c'est pour cela qu'on a dit qu'elle était devenue pierre [2]. » Ce tour n'est pas moins froid : « Crois-tu que la corne d'Amalthée soit, comme la représentent les peintres, une corne de bœuf? Non, elle est d'argent. Quand tu la possèdes, dis ce que tu souhaites, et tout te viendra en abondance, amis, défenseurs, témoins, aimables familiarités [3]. » Sans être proprement des parodies, des ré-

1. Fr. inc., 26.
2. Fr. inc., 16.
3. *L'Aile* (Πτέρυγον), fr. 1. — Voici encore une réflexion littéraire très juste, mais qui me paraît bien longue dans une comédie : « Quiconque ne dit rien de ce qu'il faut, lors même qu'il ne prononcerait que deux syllabes, appelle-le prolixe. Mais n'accuse point de longueur celui qui parle juste, quand même il parlerait beaucoup et longtemps. Témoin Homère : il écrit des myriades de vers, et personne pourtant ne pourrait reprocher à Homère d'être long. » Fr. inc., 11.

flexions de ce genre rappellent l'habitude de la parodie, et quoique ce dernier procédé soit rare dans les fragments de Philémon, il s'y rencontre pourtant. N'est-ce pas une parodie que cette apostrophe au législateur d'Athènes? « Tu as imaginé, Solon, une chose utile à tous les hommes; car on rapporte que tu as le premier trouvé cette chose vraiment démocratique, par Jupiter, et vraiment salutaire [1]. » Et quelle est cette invention δημοτικὸν καὶ σωτήριον? C'est l'établissement de maisons où pût s'assouvir la luxure publique. La parodie est encore évidente, mais je suis loin de la blâmer, dans ce monologue de je ne sais quel cuisinier, qui se souvient du début de la Médée d'Euripide : « Quel désir me prend de raconter au ciel et à la terre comment le poisson était préparé! Car, par Minerve, il est doux de réussir dans ses entreprises. Comme le poisson était tendre, tel que je l'ai servi, sans l'empoisonner de fromage ni le dorer des fausses couleurs! Cuit, il semblait encore vivant. J'ai conduit le feu avec tant de ménagement et de douceur qu'on ne le croira jamais. Vous avez vu parfois une poule saisir un morceau trop gros. Elle court çà et là en rond, veillant sur sa proie et cherchant à l'avaler. D'autres la poursuivent. Il en fut de même. Le premier qui connut le goût de mon poisson bondit et s'enfuit en l'emportant autour de la salle; les autres le poursuivaient à toutes jambes. Spectacle digne qu'on poussât des ah! Les uns en attrapent une bouchée, d'autres n'en peuvent rien avoir, d'autres finissent par tout enlever. Encore on ne m'avait donné que des poissons d'eau douce, nourris de

1. *Les Adelphes*, fr. 1. — C'est une parodie du genre de celles que les Grecs appelaient *paratragédies*, où l'on prend le ton tragique et emphatique pour dire quelque chose de plaisant.

limon. Qu'eût-ce été, ô Jupiter sauveur, si j'avais eu ou un scarus, ou le glaucisque de l'Attique, ou le câpre d'Argos, ou le congre de la chère Sicyme, ce poisson que Neptune porte dans l'Olympe pour les festins des dieux? Alors, grâce à mon génie, autant de convives, autant de dieux. J'ai trouvé le secret de l'immortalité; il n'est pas de mort que ne puisse rappeler à la vie la seule odeur des mets préparés par moi [1]! »

Toutefois, vu les succès constants de Philémon, confirmés par l'estime que les anciens critiques faisaient de son art et de sa verve, il est à croire que ces restes de la Moyenne Comédie ne faisaient pas le principal de sa manière. Mais ici nous ne nous trouvons pas dans un médiocre embarras. Philémon est célèbre par sa gaieté, et nous ne trouvons guère dans ses fragments (c'est là une des trahisons des morceaux choisis) qu'un Philinte assez morose. Comme Philinte, il veut que l'on supporte doucement la méchanceté des hommes et les maux attachés à la condition humaine. Mais il voit la vie sous un jour sombre et lugubre, qui eût fort déplu à Philinte, homme du monde et esprit modéré. Voici le ton des méditations de Philémon : « Si tu sais ce qu'est l'homme, tu seras assez heureux. Un tel est mort? N'y vois rien de terrible. Une telle a accouché? Une telle a fait une fausse couche? Celui-ci ne réussit pas? Celui-là tousse? La nature veut et porte toutes ces choses; évite seulement de t'en chagriner [2]. » — « Toutes les fois qu'un de nous, sortant des portes de la ville, aperçoit les sépultures qui bordent le chemin, qu'il réfléchisse en lui-même que chacun de ces hommes, couchés là, se disait : « Je courrai la mer,

1. Le *Soldat*.
2. Fr. inc., 22.

« je planterai, je posséderai une belle maison que j'aurai « bâtie[1]. » — « Syra, eh! Syra! — Hein! que me veux-tu? — Comment te va? — Ne fais jamais cette question quand tu rencontreras un vieux ou une vieille : dis-toi aussitôt qu'il va mal[2]. »

Aussi sentencieux, aussi triste que Ménandre, mais avec moins de mélancolie et avec plus de morosité, Philémon n'a pas dans le trait la gracieuse et expressive sobriété de son rival. Il disserte, il est diffus. Voyez ce long passage : « Si nous étions sincères, nous avouerions que, de tous les animaux, il n'y en a pas de plus misérable que l'homme. Consumant sa vie en soins inutiles, il est toujours dans le tracas, et toujours se travaille. Les autres animaux, la terre bienveillante leur donne la nourriture de chaque jour, qu'elle leur procure d'elle-même. Nous, quand elle a reçu la semence, c'est à peine si elle nous rembourse le capital; pour ne pas nous en payer l'intérêt, elle a toujours quelque défaite, ou l'excès de la chaleur ou la gelée. C'est peut-être parce que, étant les seuls à la tourmenter sans cesse et à la mettre sens dessus dessous, elle se venge de nous par cette banqueroute[3]. » Il y a plus de verve dans cette sortie, mais elle est toujours un peu longue : « O trois fois fortunés et bienheureux les animaux qui ne raisonnent pas de ces choses! Ils ne s'intentent pas de procès; ils ne souffrent pas de maux empruntés. La nature que chacun d'eux apporte en naissant est la loi qu'il suit. Nous autres hommes, nous nous sommes fait une vie non vivable. Nous sommes esclaves des opinions, fruit de l'invention

1. Fr. inc., 21.
2. Fr. inc., 30.
3. Fr. inc., 4.

des lois, esclaves de nos aïeux, esclaves de notre postérité. Impossible d'échapper au mal; nous trouvons toujours quelque raison pour nous rendre malheureux [1]. »

J'aime mieux Philémon, lorsqu'il exprime en quelques paroles brèves et épigrammatiques les résultats de ses observations, quelque peu gais qu'ils puissent paraître : « Examine bien : il n'y a pas de médecin qui désire voir ses amis en bonne santé, ni de militaire qui désire voir l'État tranquille [2]. — Tu n'es plus un homme, mais un soldat qu'on engraisse comme une victime, pour être sacrifié, l'occasion venue [3]. — Ne dis pas que tu vas donner; on ne donne pas lorsqu'on le dit, et l'on empêche les autres de donner [4]. » Philémon trouve des mots ingénieux et pleins de grâce pour exprimer les délicatesses de la bienfaisance. Celui-ci est trop précieux et trop contourné : « Tu avais bien fait en donnant, tu as mal fait en le reprochant. Tu détruis la richesse de ton œuvre par la pauvreté de tes paroles, en te glorifiant d'un don fait à un ami. Tu étais roi par ton action; par tes paroles, tu deviens meurtrier [5]. » Mais cet autre me paraît aussi expressif qu'ingénieux : « Si tu couvres la nudité d'un pauvre, tu la mets bien plus à découvert en lui reprochant ton bienfait [6]. » Philémon a devancé le mot de Virgile, ce mot, le plus beau peut-être qui ait été écrit par des hommes :

Non ignara mali, miseris succurrere disco,

1. Fr. inc., 8.
2. Fr. inc., 44 *a*.
3. Fr. 63.
4. Fr. 72.
5. Fr. inc., 18.
6. Fr. inc., 83.

« Par le pâtir apprends à compatir. Car un autre pour avoir pâti compatira à ta souffrance [1]. » La pensée y est, l'expression aussi; le tour seul est trop philosophique et pas assez affectueux :

Ἐκ τοῦ παθεῖν γίνωσκε καὶ τὸ συμπάσχειν·
Καί σοι γὰρ ἄλλος συμπαθήσεται παθών.

Et, pour en finir, citons encore ce mot sur l'esclavage : « Quoique esclave, il est de la même chair que toi :

Κἂν δοῦλος ᾖ τις, σάρκα τὴν αὐτὴν ἔχει.

Car personne n'est esclave par nature; c'est la fortune qui a asservi son corps. »

Mais toutes ces citations, qu'il serait facile de multiplier, montrent le penseur et l'écrivain; elles ne montrent pas l'artiste et le poète comique. Je ne crois pas que, dans tous les fragments que nous avons, il y ait, je ne dis pas l'esquisse de la fable d'une seule pièce, mais l'indication claire d'une seule scène. Pour se faire quelque idée de l'art de Philémon, il faut jeter les yeux sur l'*Homme aux trois écus* et sur le *Marchand* de Plaute, je voudrais pouvoir ajouter avec certitude sur les *Bacchis*, l'une des comédies les plus spirituelles, sinon les plus morales de l'antiquité. Mais le prologue de cette pièce, qui seul nous autoriserait à en rapporter l'original à Philémon [2], loin d'être de Plaute, n'est même

1. Fr. inc., 51 *b*.

2. Philemo græcam olim dedit fabulam.
Hanc, qui græcissant, Evantides nuncupant;
Plautus, qui latinissat, vocat Bacchides.

Les *Évantides* n'étant citées par aucun auteur de l'antiquité, on peut mettre en doute que Philémon ait donné une pièce de ce nom. — Pour

pas d'un ancien. Le *Trinumus* ou l'*Homme aux trois écus*, qui portait en grec le titre du *Trésor*, est une des rares comédies de ce temps où ne paraisse ni parasite, ni esclave fripon, ni courtisane, ni prostitueur ou prostitueuse, et où tous les personnages, même le dissipateur, sont pleins de bons sentiments. Charmide, voyant sa fortune ébréchée par les folies de son fils Lesbonicus, est parti à l'étranger afin de la réparer, en confiant son fils et sa fille à son ami Calliclès, auquel il a révélé le secret d'un trésor qu'il laissait caché dans sa maison, dans la crainte que sa fille ne fût réduite à la mendicité par les dépenses de Lesbonicus. Celui-ci a été bientôt réduit à vendre la maison paternelle; mais c'est Calliclès qui l'a achetée pour mettre le trésor en sûreté. Le jeune fou est à peu près ruiné et sans ressource; heureusement il a un ami généreux, Lusitélès, qui, pour le tirer de la misère, lui demande la main de sa sœur. Il refuse de marier sa sœur sans dot; et malgré la résistance de Lusitélès, malgré les objections de son fidèle esclave Stasime, il se défera, en faveur de sa sœur, d'un champ, le seul bien qui lui reste de la fortune paternelle. Ce n'est pas non plus le compte de Calliclès que la fille de son ami se marie sans dot : mais comment recourir au trésor sans être vu, surtout sans éveiller les soupçons du dissipateur? Il imagine, sur les conseils de son voisin Mégaronide, de se faire envoyer de la part du père un homme [1] qui, avec des lettres et pour lui et pour Lesbonicus, est censé apporter la dot de la fille. Mais cet

les deux autres pièces, voir le Prologue du *Trinumus* (portant en grec le titre de Θησαυρὸς ou *Trésor*), v. 18-20, et le Prologue du *Marchand*, v. 9-10.

1. C'est ce personnage secondaire qui donne à la pièce de Plaute son titre de Trinumus, parce qu'il a reçu trois écus pour jouer son rôle d'envoyé de Charmide.

envoyé supposé est arrêté à la porte même de Calliclès par un vieillard qui lui prouve qu'il n'est qu'un fripon. C'est Charmide de retour. Je n'ai pas besoin d'ajouter que le mariage s'achève heureusement et que, de plus, Charmide propose d'unir la fille de Calliclès à Lesbonicus, qui jure de renoncer désormais à ses folies de jeunesse. Toute cette fable vient évidemment de Philémon. Je retrouve dans cette pièce une autre marque du modèle grec; tout le monde y moralise, Mégaronide, Calliclès, Lusitélès et son père Philton, Stasime, même le dissipateur Lesbonicus, et cette morale un peu pesante est sans gaieté. Ce n'est pas le défaut de Plaute, qui pousse habituellement le comique jusqu'à la bouffonnerie. Il vient donc de l'original; ce qui s'accorde parfaitement avec le ton assez morose que nous avons relevé dans les fragments grecs de Philémon. L'autre pièce, empruntée certainement par Plaute au comique grec, le *Marchand* [1], a un tout autre caractère. Elle a pour sujet la rivalité amoureuse d'un père et de son fils, et répond assez bien à cette moralité que nous trouvons dans nos fragments : « Vieillard, renonce aux pensées et aux sentiments de la jeunesse, et ne va pas traîner dans l'opprobre l'honneur de tes cheveux blancs [2] :

Γέρων γενόμενος μὴ φρόνει νεώτερα.
Μηδ'εἰς ὄνειδος ἕλκυε τὴν σεμνὴν πολιάν. »

Sans en résumer la fable, je ne ferai que deux remarques, l'une sur le sujet même, l'autre sur quelques moyens empruntés par les comiques à la tragédie. Les comiques athéniens de la fin du IVe siècle et ceux du IIIe, si l'on

1. Même titre en grec : Ἔμπορος.
2. Fr. inc., 88.

en excepte peut-être Ménandre, paraissent s'être complu à placer les pères dans une situation assez scabreuse vis-à-vis de leurs fils. L'*Asinaire* de Plaute empruntée à Démophile, la *Casina* tirée de Diphile et les *Bacchis*, dont l'original était peut-être une pièce de Philémon, sont, avec le *Marchand*, des témoignages constants de la tendance à compromettre la dignité paternelle dans une lutte de folie et de désordre, où elle ne devrait jamais descendre. Ces pièces étaient-elles la représentation fidèle de la vérité? Plaute devançait certainement par ses peintures la corruption de son pays et de son temps : Rome n'en était pas encore là, quoiqu'elle perdît déjà de son antique austérité. Mais Démophile, Diphile et Philémon attaquaient un désordre qui, pour être rare, n'en était pas moins réel à Athènes, et qui eût toujours été vraisemblable, alors même qu'il ne se serait pas réalisé. L'égalité avait passé de la cité dans la famille; et le père, pour ne pas paraître un fâcheux et un rustre, vivait avec ses fils dans une familiarité et une camaraderie qui pouvaient aller loin. Nous reviendrons là-dessus à propos de Ménandre. Qu'il nous suffise, pour le moment, de signaler le fait qui a donné naissance aux quatre pièces imitées par Plaute et, sans doute, à bien d'autres que nous ne connaissons pas. Nous trouvons, d'un autre côté, des moyens dramatiques qui ne sont pas habituels à la comédie. Elle avait pris à la tragédie ses obscurités sur l'identité des personnages et ses reconnaissances, la plus ordinaire des péripéties; mais elle lui laissait généralement ses oracles et ses songes prophétiques et menaçants, ainsi que la peinture de certains états violents de l'âme, tels que la folie. Démiphon, dans le *Marchand*, a un songe, comme Démonès dans le *Cordage*,

et, de plus, son fils Charin, auquel il a soufflé sa maîtresse, éprouve ou feint d'éprouver un accès de folie furieuse. Peu importe que cette folie et ce songe soient grotesques au lieu d'être terribles. Il n'en reste pas moins que Philémon, comme Diphile, ne craignait pas d'emprunter à la tragédie des moyens dramatiques qui paraissent étrangers à leur rival Ménandre. Nulle trace ni dans ses fragments, ni dans les quatre comédies que lui a empruntées Térence, de personnages frappés d'aliénation; et s'il a mis des songes dans quelques pièces ridiculisant la superstition, ce n'était pas comme moyen dramatique, mais pour montrer le néant des fausses croyances qui s'y rattachaient.

L'*Homme aux trois écus* et surtout le *Marchand* nous font donc connaître quelque chose de l'art de Philémon, sur lequel les fragments nous laissent absolument sans lumière. Il avait incontestablement le génie comique; mais ce comique était plus grossier que celui de Ménandre; il consistait en situations violentes qu'une observation plus exacte des mœurs lui eût fait éviter. Un père peut se trouver accidentellement en rivalité d'amour avec son fils, surtout s'il ne connaît pas la passion du jeune homme pour la belle : ce qui est le cas de Démiphon dans le *Marchand;* mais, à moins d'avoir perdu toute pudeur paternelle, il n'irait pas l'acheter lui-même à son fils, même en feignant d'agir pour un autre. J'en dis autant de la scène finale. S'il convenait que le barbon amoureux fût humilié, ce n'était pas par un jeune homme, tel qu'Eutique, l'ami de Charin. Quand le comique ne résulte pas de l'étrangeté des situations, il est presque toujours artificiel. Charin prenant, déposant, reprenant ses habits de voyage, selon que les paroles d'Eutique favorisent ou

contrarient son amour, devait être fort divertissant à la scène; à la lecture, il n'est plus que déraisonnable et burlesque sans motif; aussi nous le représente-t-on dans un accès de folie. Retranchez, d'un autre côté, certaines réticences et certaines insolences toutes conventionnelles du rôle des esclaves, et leur rôle perdra beaucoup de son comique. Plaute, c'est-à-dire Philémon, leur fait souvent dire ce qu'ils ne devraient pas dire, pour exciter le rire quand même; et, si l'on devait rendre les Bacchis au comique grec, il faudrait ajouter qu'il prête à ses esclaves des plaisanteries pédantesques qui sentent plus la Moyenne Comédie que la Nouvelle. Sa fable, mieux composée que ne devait l'être généralement celle d'Alexis et d'Antiphane, se développe aisément et avec prestesse, dès que l'on a admis certaines suppositions. Dans le *Marchand*, la complaisance de Lysimaque pour les amours de son vieux voisin amène tout naturellement les incidents qui suivent, la découverte par son fils Eutique de Pasicompsa, dont Charin a perdu la trace, la rencontre de Syra, suivante de sa femme Doripe, avec les cuisiniers qui viennent préparer le festin pour Démiphon et sa conquête, le cruel embarras où le jette le retour de Doripe qu'il croyait encore à la campagne, et enfin le dénouement qui enlève Pasicompsa au barbon pour la rendre au jeune homme. Mais cette complaisance est bien peu vraisemblable. Je ne dis pas seulement que le vieillard ne devait pas s'y prêter par respect pour lui-même. Mais, si sa femme était absente, son fils était là, devant lequel il devait rougir et craindre d'introduire une courtisane, pour lui-même ou pour un autre, sous le toit conjugal. Enfin, on peut remarquer que si l'on parle beaucoup d'amour dans l'*Homme aux trois écus* et dans le *Mar-*

chand, que s'il est le principal ressort qui met en mouvement, d'une manière ou d'une autre, tous les personnages, il n'y a pourtant pas une parole qui exprime naïvement et vivement la passion.

Les comédies de Philémon, si elles répondaient au *Marchand*, n'en devaient pas moins être extrêmement divertissantes, et les anciens les plaçaient assez haut, puisque Philémon venait pour eux immédiatement après Ménandre, quoique à une assez grande distance. Il aurait même dû être presque égalé à son rival, si cette appréciation d'Apulée n'est pas exagérée : « Sachez donc que ce Philémon était un poète de la Moyenne Comédie [1], contemporain de Ménandre; il lutta avec lui, et s'il ne l'égala pas, il fut du moins son rival (*fortasse impar, certe æmulus*); et même j'ai honte de le dire, il fut souvent son vainqueur. On trouve dans ses comédies beaucoup de plaisanteries comiques, des intrigues ingénieuses, des reconnaissances d'enfants très clairement expliquées; les actions et les paroles de ses personnages sont conformes à leur situation; sa plaisanterie n'est jamais triviale, sa gravité jamais tragique. Ses pièces sont rarement licencieuses; et s'il y parle de l'amour, il le traite comme un égarement. Mais il ne laisse pas de mettre en scène le marchand d'esclaves sans foi, et l'amant tout bouillant de passion, et le valet adroit, et la maîtresse trompeuse, et l'épouse arrogante, et la mère indulgente, et l'oncle sermonneur, et l'ami entremetteur, et le soldat batailleur, et le parasite gourmand, et le père regardant, et les courtisanes à la parole insolente [2]. »

1. Erreur qu'il est à peine besoin de relever. Philémon n'était pas plus un poète de la Moyenne Comédie que Ménandre ou qu'Apollodore de Caryste.

2. Reperias tamen apud ipsum multos sales, argumenta lepide inflexa,

Mais remarquons bien qu'en faisant cet éloge de Philémon, Apulée, comme tous les autres écrivains de l'antiquité, le met fort au-dessous de Ménandre [1].

agnatos lucide explicatos, personas rebus competentes, sententias vitæ congruentes : joca non infra soccum, seria non usque ad cothurnum; raræ apud illum corruptelæ, et, uti errores, concessi amores. Nec eo minus et leno perjurus, et amator fervidus, et servulus callidus, et amica illudens, et uxor inhibens, et mater indulgens, et patruus objurgator, et sodalis opitulator, et miles præliator. Sed et parasiti edaces, et parentes tenaces et meretrices procaces (*Florides*, ch. XVI).

1. C'est ce que ne fait pas Éd. du Méril, qui prétend écraser Ménandre sous cet éloge de Philémon (*Hist. de la Comédie*, t. II, p. 67).

CHAPITRE XX

MÉNANDRE

Caractère voluptueux et mélancolique de Ménandre. — Jugements des anciens sur ce poète. — De la composition dans Ménandre : distinction du cadre et de la fable dans ses pièces; le cadre, souvent emprunté à ses devanciers, par exemple dans le *Trésor*, dans le *Phasma;* la fable, originale, par exemple dans *Plocium* (ou le *Collier?*). — Passion, le *Haï*, la *Femme tondue*. — Les mœurs. — Ménandre, qui excelle dans la peinture des mœurs, s'est-il élevé, dans la comédie éthique et morale, jusqu'à la comédie de caractère? Le *Misogyne*. l'*Homme qui se punit lui-même*, les *Adelphes*. — Ce que Ménandre a fait du soldat fanfaron, le *Fat;* du parasite, le *Flatteur*. Le *Superstitieux*, le *Quinteux*. — Que les caractères restent à l'état de croquis; que les mœurs sont supérieurement traitées.

Nous entrevoyons un peu mieux l'art de Ménandre que celui de Philémon et de Diphile, non seulement parce que nous avons quatre pièces latines imitées et en grande partie traduites de lui, mais encore parce que nous pouvons reconstruire, avec des citations textuelles, quelques scènes de ses comédies. C'est bien peu, sans doute; mais avec les jugements des anciens, cela suffit pour se former une idée assez juste de son art.

Il importe peu de savoir que Ménandre, né en 342, à Athènes, était fils du général Diopithe. Mais pour apprécier son éducation dramatique et le tour de son génie, il n'est pas inutile de savoir qu'il se forma sous la double

discipline de son oncle, le poète comique Alexis, et du philosophe Théophraste, l'auteur des *Caractères*. Il apprit de l'un le mouvement dramatique et la mise en scène; de l'autre, ce qui manquait encore à la comédie, l'exacte représentation des mœurs et l'analyse de la passion. Voluptueux, mais élégant et modéré dans ses plaisirs, Ménandre, si nous nous en rapportons à la tradition, était de ce tempérament mélancolique et triste, qu'on voit souvent dans les poètes comiques, lorsqu'ils sont des *contemplateurs*. Mourir jeune lui paraissait un bonheur. « Je regarde comme le plus heureux des mortels, fait-il dire à un de ses personnages, celui qui, après avoir contemplé paisiblement ces objets augustes, le soleil qui luit pour tout le monde, les astres, l'eau, les nuages et le feu, retourne vite d'où il était venu. Il ne verra pas autre chose, qu'il vive cent ans ou peu d'années. Il n'y a pas de spectacles plus magnifiques que ceux-là. Considère donc ce temps qu'il nous est donné de vivre comme une assemblée solennelle que l'homme vient visiter. Là, il y a foule, marché, tumulte, et des voleurs, et des entretiens, et des jeux de hasard. Si tu quittes le premier ce lieu de passage, tu partiras avec les meilleures provisions de voyage, sans être haï de personne. Mais celui qui demeure, qui, harassé, perd ses provisions et éprouve le besoin dans sa misérable vieillesse, celui-là est en proie aux vexations et trouve partout des ennemis, partout des embûches. Non, le vieillard ne s'en va jamais par une bonne et belle mort [1] »; admirable expression qu'on peut faire entendre plutôt que traduire : εὐθάνατος ἀπῆλθε. Plus tristes encore sont

1. Le fils supposé.

ces vers : « Si tu veux connaître qui tu es, regarde, quand tu te promènes hors de la ville, les tombeaux qui bordent le chemin. Là sont les ossements et la poussière vaine des rois, des puissants, des sages, de tous ceux qui se sont complu dans leur noblesse, dans leur fortune, dans leur renommée, dans leur beauté : le temps ne leur a rien laissé de tout cela. Tous les mortels vont habiter la même demeure souterraine. A cette vue, tu apprendras à connaître ce que tu es [1]. » Ménandre, pourtant, était épicurien; il avait pour Épicure, son contemporain et son ami, la même admiration que Lucrèce [2]; il admettait, par conséquent, la morale du plaisir. Et c'est précisément pour cela qu'il était si dépourvu d'illusions. Il ne faut pas s'y tromper. Sous le mot et l'enseigne du plaisir, les vrais disciples d'Épicure n'aimaient que cette chose assez fade que le maître nomme apathie ou absence de toute douleur physique et morale; et comme leur maxime favorite est le *Nil admirari*, il n'est pas étrange qu'ils éprouvent si peu de passion et de goût pour l'existence. Cette tristesse et ce désenchantement, ce *vanitas vanitatum* n'empêchait pas Ménandre d'avoir un sentiment très vif de la vie et particulièrement de la jeunesse.

Ne pouvant juger ce poète directement et par nous-mêmes, recueillons au moins les témoignages des anciens; nous verrons ensuite jusqu'à quel point ces témoignages sont confirmés par les fragments. Il était à peine mort qu'un de ses rivaux, le poète comique Lyncée, composait en son honneur un écrit (σύγγραμμα περὶ Μενάνδρου)

1. Fr. inc., IX.
2. On prête à Ménandre cette épigramme, où il compare Épicure à Thémistocle : « Salut à vous, glorieux fils des deux Néoclès! Toi, tu as donné la liberté à ta patrie; toi, tu lui as donné la sagesse. »

dont Athénée cite le second livre [1] : ce qui prouverait que si Ménandre, comme Euripide, ne remporta que rarement le prix dans les concours dramatiques, sa gloire n'en était pas moins éclatante, même de son vivant. Mais nous ne savons quels mérites lui reconnaissait Lyncée. Nous n'avons aucun doute sur le jugement d'Aristophane de Byzance. « O Ménandre, ô vie, s'écriait-il dans une épigramme un peu précieuse, mais expressive, lequel de vous deux a imité l'autre ?

Μένανδρε καὶ Βίε, πότερος ἂν ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο; »

Il faisait un si grand cas de ce poète que, selon une inscription qu'on lit sur un marbre de Turin, il le plaçait le second (après Homère) et immédiatement après ce grand génie. Manilius reproduit l'épigramme d'Aristophane en la développant : « Ardents jeunes hommes, vierges enlevées par des amoureux, vieillards aux précautions trompées, esclaves dont l'adresse tourne tous les obstacles, par les peintures qu'il a tracées de vous, Ménandre a étendu sa gloire par tous les siècles, lui le maître de son art, quand le doux langage d'Athènes était dans toute sa fleur; *il a donné la vie en spectacle à la vie*, et ses écrits en ont pour toujours consacré le tableau [2]. »

1. Athénée, IV, p. 242 b. — Ménandre, qui composa plus de 100 comédies (105 ou 108), n'eut le prix que huit fois. Il n'y a rien à conclure de ce fait. Euripide aussi n'obtint que cinq fois le prix, et pourtant il était le poète tragique le plus populaire en même temps que le plus contesté.

2. Ardentes juvenes raptasque in amore puellas,
Elusosque senes, agilesque per omnia servos,
Quis in cuncta suam produxit sæcula vitam
Doctor in urbe sua linguæ sub flore Menander,
Qui vitæ ostendit vitam chartisque sacravit.
(V, 472.)

Ovide avait déjà dit :

Dum fallax servus, durus pater, improba lena,
Vivent, dum meretrix blanda, Menandrus erit.
(*Amorum*, I, ép. XV, 18.)

L'observation, l'exacte peinture de la vie, voilà Ménandre selon les anciens [1]. Il était un de ces poètes dont on peut dire à plus juste titre ce qu'Ovide a dit de lui-même : « Voilà des vers où nos propres passions se reconnaissent : de quel indiscret ou de quel devin cet homme peut-il donc avoir appris le secret de nos cœurs [2]? » Les anciens qui lisaient Ménandre devaient sans doute mieux savoir ce qu'il était que les modernes, avec leur érudition nécessairement courte et leurs théories plus ou moins fantastiques.

Mais il y a des textes qui, mal entendus, peuvent paraître assez compromettants, je l'avoue, pour la gloire dramatique de Ménandre, et cela d'autant plus qu'ils sont des éloges dans l'intention de leurs auteurs. De ce nombre est celui de Quintilien au Xe livre de l'*Institution oratoire*. Après avoir dit qu'Euripide lui paraît comparable aux orateurs les plus éloquents et qu'il excelle surtout dans l'art d'exciter les passions et plus particulièrement la pitié, le rhéteur ajoute : « Aussi Ménandre l'a-t-il admiré, comme il le témoigne souvent [3], et même imité, quoique dans un genre différent : *Ménandre,* qui l'a lu avec soin, *peut à lui seul, selon moi, procurer tout le fruit que se proposent nos préceptes :* tant il a bien représenté la vie humaine sous toutes ses faces! Tant il a de fécondité dans l'invention et de force dans l'élocution! Tant il montre d'art dans la peinture des choses, des personnes et des passions! Je tiens certainement pour

1. C'est surtout d'après les œuvres de Ménandre que Cicéron a dit : « Comœdiam esse imitationem vitæ, speculum consuetudinis, imaginem veritatis. »

2. *Amores*, I, xv, 17.

3. Nos fragments ne nous offrent aucun témoignage de cette espèce, à moins qu'on appelle témoignages certains rapports de pensée et de style.

très judicieux ceux qui attribuent à Ménandre les discours que nous avons sous le nom de Charisius, mais il *me paraît bien plus orateur* [1] *dans ses comédies, à moins qu'on ne trouve* que les *Arbitres* (Ἐπιτρέποντες), l'*Héritière* (Ἐπίκληρος), les *Locriens* ne *soient pas une image fidèle de ce qui se passe au barreau,* ou que le *Trembleur* (Ψοφοδεής), le *Législateur* (Νομοθέτης) et l'*Enfant supposé* (Ὑποβολιμαῖος) *ne soient pas des morceaux achevés d'éloquence.* Cependant, je crois que *c'est particulièrement aux déclamateurs que la lecture de Ménandre peut être utile,* parce que leurs sujets les obligent à jouer un plus grand nombre de rôles, à faire le personnage d'un père, d'un fils, d'un soldat, d'un paysan, d'un riche, d'un pauvre, d'un furieux, d'un suppliant, d'un homme doux ou brutal; et dans tous ces caractères, Ménandre observe admirablement la convenance. On peut dire qu'il a tellement surpassé tous ceux qui ont écrit dans le même genre que lui, qu'il les a éclipsés par l'éclat de son nom. » Voilà, il faut en convenir, un singulier éloge d'un poète comique. Mais il faut se rappeler que Quintilien rapporte tout à l'art qu'il enseigne, et que les poètes comiques, aussi bien ceux de l'Ancienne Comédie que ceux de la Nouvelle, peuvent être, en effet, très utiles à l'apprenti orateur. Je ne m'arrête pas à ces exagérations que telles ou telles pièces sont des morceaux achevés d'éloquence ou des images exactes de ce qui se passe au barreau; il ne faut pas plus les prendre à la lettre que les phrases sur Homère, modèle de l'exorde, de la proposition, de la confirmation et de la péroraison. Autrement,

1. Quel pavé, si l'on entend ces mots au propre! Est-ce que l'éloquence du poète est la même que celle de l'avocat ou de l'orateur politique? Le défaut d'Euripide c'est précisément d'avoir apporté dans la tragédie, non pas l'éloquence, mais les artifices et les procédés de l'art oratoire.

elles seraient de ces assertions ridicules qui ne font de tort qu'à celui qui les émet. Quant à la proposition la plus compromettante en apparence et dont on a le plus abusé contre Ménandre [1], celle où il est question de son affinité avec les faiseurs de *déclamations*, prise au sens où l'écrit Quintilien, elle est parfaitement juste. Les déclamateurs faisaient un travail analogue à celui de Ménandre ou à celui de tout poète dramatique, Shakespeare ou Molière : ayant à faire parler des personnages différents, ils devaient, comme le poète dramatique, prendre le ton, les idées, les mœurs, les passions de chacun : c'est ce qu'ils faisaient très mal et ce qu'avaient très bien fait les orateurs attiques, pour lesquels et d'après les discours desquels Aristote a écrit les morceaux si remarquables de sa *Rhétorique* sur les passions et sur les mœurs. Recommander aux déclamateurs de faire comme Ménandre, ce n'etait nullement l'assimiler à un déclamateur creux et sonore, comme le veut Éd. du Méril, mais reconnaître qu'il avait parfaitement observé la convenance dans les mœurs et dans la passion.

C'est encore sur cette exacte appropriation ou cette convenance de la manière et du style de Ménandre avec le caractère ou la condition de ses personnages, qu'insiste l'auteur de *la Comparaison de Ménandre et d'Aristophane*. Reprochant à celui-ci d'attribuer au hasard et sans discernement à ses personnages les mots qui se rencontraient sous sa plume, de sorte qu'on ne saurait dire

1. Particulièrement Éd. du Méril, t. II de l'*Histoire de la Comédie*, p. 66 : « La force comique qu'on lui attribue sur la foi d'un contresens n'était que *de la verve oratoire et de l'éloquence en menue monnaie;* c'était la faculté de *se monter la tête* et de trouver sur un sujet quelconque des expressions énergiques qui touchaient l'esprit, même quand *l'ensemble sonnait creux comme une déclamation.* »

si c'est un père ou un fils, un paysan ou un dieu, une vieille femme ou un héros qui parle, l'écrivain ajoute : « Mais le style de Ménandre est si bien composé, si bien fondu, et conspire si heureusement avec lui-même que, tout en s'appliquant à tant de passions, à tant de caractères, à tant de personnages de toute sorte, il conserve toujours son unité et son égalité, employant les locutions les plus répandues et les plus en usage. Si la circonstance demande quelque fracas et quelque pompe dans les paroles, Ménandre imite les musiciens habiles : après avoir en quelque sorte ouvert toutes les clefs de sa flûte, il ramène bientôt sa voix à son ton naturel. Il y a eu bien des ouvriers industrieux et habiles ; mais pas un n'a su faire un soulier ou un masque ou un habit, qui convînt en même temps à l'homme, à la femme, à l'adolescent, au vieillard, au maître, au domestique. Le style de Ménandre convient au naturel, à la condition, à l'âge de chacun [1]. » Plutarque nous apprend de plus que des premières pièces de Ménandre à celles qui marquent le milieu de sa carrière, et de celles-ci à celles qui en marquent la fin, son style alla toujours se perfectionnant, « sans qu'on puisse dire où il se serait arrêté [2] », étant mort dans la force de l'âge et du talent, à l'âge de cinquante-deux ans.

1. M. Guil. Guizot ne voit pas comment le style de Ménandre pouvait être tellement un et tellement divers. C'est pourtant ce qui arrive à tout écrivain dramatique. Il écrit avec son style, et pourtant, s'il est vraiment poète dramatique, il parle le langage (quant au ton du moins et à l'accent sinon quant aux mots) des personnages qu'il met en scène. C'est aussi ce qu'on voit dans les logographes ou orateurs attiques. Lysias est toujours Lysias : ce qui ne l'empêche pas de parler comme aurait pu le faire chacun de ses clients, quoique dans un langage moins propre moins correct et moins uni.

2. A propos de ce mot, Éd. du Méril écrit : « Nous rappellerons à ceux de nos lecteurs qui trouveraient ce langage bien sévère, qu'un des plus grands admirateurs de Ménandre a dit que, s'il avait vécu plus long-

Mais il faut remarquer que si les anciens vantent beaucoup la perfection dramatique du style de Ménandre, ils parlent à peine de son talent comique. Plutarque n'en dit que ce mot prétentieux : « Ses comédies abondent en plaisanteries divines ou — pour conserver le jeu de mots — en sel divin, comme s'il était sorti de cette mer qui produisit Vénus. » On ne peut douter cependant que Ménandre ne possédât la force et la vivacité de l'expression, ni le talent comique : ce qui fait que César, dans des vers bien connus, appelle Térence un demi-Ménandre (*dimidiate Menander*). Or le poète latin avait la grâce, la délicatesse, la connaissance du cœur humain, la fine observation de la passion et des mœurs; que lui manquait-il donc pour être un vrai Ménandre? *Vis*, la force, l'énergie, la vivacité, et *virtus comica*, le talent comique [1]. Ces mots de César sont importants pour juger Ménandre. Car les fragments que nous lisons, venant en grande partie du *Florilegium* ou recueil moral de Stobée, nous offrent tou-

temps, il aurait probablement perfectionné beaucoup sa comédie. — D'abord Plutarque n'a pas dit cela; et, en second lieu, quand il aurait dit que Ménandre se serait encore perfectionné, cela ne l'empêcherait pas de reconnaître que la comédie de Ménandre était parfaite dans la mesure des choses humaines.

1. « Toi aussi, toi, ô demi-Ménandre, tu es placé parmi les premiers, et c'est avec justice, à cause de ton amour pour la pureté du langage. Plût aux Dieux qu'à la douceur de tes charmants écrits s'ajoutât la force, afin que ton talent comique pût aller de pair avec celui des Grecs, au lieu que tu gis sans gloire en ce point! C'est la seule chose que je regrette et m'afflige de voir te manquer, ô Térence!

Tu quoque, tu in summis, o dimidiate Menander,
Poneris, et merito, puri sermonis amator.
Lenibus atque utinam scriptis adjuncta foret vis,
Comica ut æquato virtus polleret honore
Cum Graiis, neque in hac despectus parte jaceres!
Unum hoc maceror et doleo tibi deesse, Terenti. »

Il faut joindre *comica* avec *virtus* et non avec *vis*, sans quoi *virtus* tout seul ne formerait pas de sens. Mais le sens général du morceau n'en est pas changé. Si la force comique n'est pas indiquée par *vis*, elle l'est par *virtus*.

tes les qualités, moins celles qui font le comique, ou du moins le génie et la vertu comiques y paraissent-ils rarement. Nous sommes donc réduits sur ce point à croire les anciens sur parole.

Il nous sera peut-être impossible de retrouver dans les fragments de Ménandre le poète comique; mais nous espérons au moins y retrouver le poète dramatique, en examinant la fable, les passions, les mœurs et les caractères.

Nous savons par une anecdote le soin que Ménandre donnait à la fable ou au plan de ses pièces. Un de ses amis lui disait un jour : « Quoi! Ménandre, voici la fête de Bacchus qui approche et tu n'as pas encore fait ta comédie? — Ma comédie est faite, répondit-il, j'ai fini d'en arranger le plan; il ne me reste plus que les vers à écrire [1]. » Pourrons-nous même, sans recourir aux quatre comédies imitées par Térence, entrevoir l'art qu'il déployait dans la composition de sa fable? Voici d'abord la sèche analyse que nous trouvons du *Trésor*, Θησαυρός, et de l'*Apparition*, Φάσμα, dans les commentaires de Donat. A propos des vers du prologue de l'*Eunuque*, où Térence reproche à son critique Luscius de Lavinium d'avoir gâté le *Trésor* de Ménandre, Donat écrit : « Un jeune homme, qui avait dissipé son patrimoine dans une vie de désordre, envoie un esclave au tombeau que son père s'était fait construire à grands frais de son vivant, pour l'ouvrir, afin d'y porter les mets funèbres que le vieillard avait commandé d'offrir en son honneur au bout de dix années. Mais le champ dans lequel était ce tombeau avait été acheté du jeune homme par un vieil

1. Plutarque, Πότερον Ἀθηναῖοι κατὰ πόλεμον ἢ κατὰ σοφίαν ἐνδοξότεροι.

avare. L'esclave emploie l'aide de ce vieillard pour ouvrir le tombeau, et il y trouve un trésor avec une lettre. Le vieillard revendique et retient le trésor, prétendant l'avoir enfoui là dans une invasion étrangère. Le jeune homme en appelle au tribunal, auprès duquel le vieil avare qui retenait le trésor comme lui appartenant prend le premier la parole et plaide ainsi sa cause : — Athéniens, qu'est-il besoin que je parle ici de la guerre que nous eûmes avec les Rhodiens? et le reste dont Térence se moque comme contraire à la nature et aux usages des tribunaux. » Le petit roman qui constituait la fable du *Trésor* est certainement incomplet. Outre que Donat ne dit rien du dénouement, qui d'ailleurs est facile à deviner, il est peu probable que cette comédie fût sans amour; car nous savons par Ovide et par Plutarque que l'amour était la cheville ouvrière de tout le théâtre de Ménandre :

Fabula jucundi nulla est sine amore Menandri.

Mais nous avons une des données, sinon la donnée unique de tant de pièces de la Moyenne comme de la Nouvelle Comédie, toutes intitulées uniformément θησαυρὸς [1]. Cette donnée était-elle la principale? C'est ce que nous aurons à rechercher tout à l'heure.

La notice de Donat sur l'*Apparition* (Φάσμα) paraît être un peu plus complète. C'est toujours à propos de Luscius de Lavinium, qui avait aussi traduit ou imité cette comédie de Ménandre :

Idem Menandri *Phasma* [2] nunc nuper edidit.

1. Nous connaissons le θησαυρὸς d'Anaxandride (Moy. Com.), ceux d'Archédicos, de Dioxippe, de Diphile, de Philémon (Nouv. Com.).
2. Je me servirai de ce mot pour désigner la pièce, ne sachant s'il faut traduire φάσμα par *apparition* ou par *fantôme*.

« Le *Phasma*, dit Donat, est une pièce de Ménandre, où la belle-mère d'un jeune homme, laquelle avait eu une fille d'un de ses voisins et la faisait élever secrètement dans la maison contiguë à la sienne, la voyait assidûment et à l'insu de tout le monde, de la manière suivante. Elle avait fait percer le mur mitoyen entre sa maison et celle de son plus proche voisin, sous prétexte d'avoir un lieu sacré (une sorte d'oratoire) dans le passage même. Et tendant ce passage de feuillage et de guirlandes, elle y faisait souvent ses dévotions pour appeler à elle la jeune fille. L'adolescent, ayant remarqué ce manège, en pénétra le secret. Lorsqu'il se trouva la première fois en présence de la jeune fille, il fut frappé de sa vue et ressentit une sorte d'horreur religieuse, comme s'il était en face de quelque divinité : c'est ce qui valut à cette comédie le titre de *Phasma*. Puis connaissant ce qui en était, il s'enflamma peu à peu d'amour pour la jeune fille, au point qu'il n'y avait plus que le mariage qui pût remédier à cette violente passion. Aussi, au grand avantage de la femme et de la jeune fille, conformément aux vœux de l'adolescent et du consentement de son père, la pièce se termine par la célébration des noces. »

J'ai traduit littéralement ces deux sèches et incomplètes analyses, parce qu'elles sont précieuses, en ce sens qu'avec le prologue de la *Casina* [1], elles montrent avec quelle fidélité les auteurs latins suivent leurs modèles grecs pour tout ce qui touche à la composition. Rien n'est plus analogue aux données premières des comédies latines que ces deux petits romans qui servent de point de départ, l'un à la fable du *Trésor*, l'autre à celle du

1. V. 34-85.

Phasma. Les poètes latins pouvaient allonger ou raccourcir une scène, en ajouter ou en retrancher quelques-unes, substituer, comme c'était souvent le cas de Plaute et de Cécilius, des plaisanteries de leur cru à celles de l'original, compliquer enfin un peu plus l'intrigue en transportant, comme l'a fait plus d'une fois Térence, un personnage d'une comédie grecque dans une autre. Mais pour la donnée première de la fable elle-même, pour ce qu'il y avait de principal dans l'économie du drame, ils le respectaient scrupuleusement.

Mais ce serait à tort, je crois, que l'on considérerait les maigres notices que je viens de citer pour de vraies analyses. Donat ne nous a guère conservé que des cadres dans lesquels Ménandre avait placé la fable de ses deux comédies, et ces cadres étaient empruntés. Nous le savons certainement pour la première des deux pièces citées. La découverte d'un trésor inespéré qui venait tirer d'embarras quelque écervelé ruiné par des courtisanes, ou quelque fille malheureuse dont la beauté et la vertu méritaient un meilleur sort, était une de ces inventions un peu banales que les poètes de la Moyenne Comédie s'étaient passées de main en main avant qu'elles fussent adoptées par Philémon et par Ménandre [1]. Il en était de même, selon toute vraisemblance, de l'*Apparition* ou du *Fantôme*. Si nous ne trouvons aucune œuvre de ce nom parmi celles de la Comédie Moyenne, le fait seul que Philémon et Théognète avaient l'un et l'autre laissé un *Phasma* suffirait pour prouver qu'ils en avaient pris l'idée première à leurs devanciers; en général, quand les auteurs de la Comédie Nouvelle paraissent se piller les

1. Outre le Θησαυρὸς d'Anaxandride, il faut citer l'Ὑδρία (ou la *Cruche* pleine d'or) d'Antiphane.

uns les autres en reproduisant les mêmes titres, on peut être assuré qu'ils mettent à contribution, comme un bien commun, quelque imagination dramatique d'un Antiphane ou d'un Alexis. Mais se contentent-ils, surtout Ménandre, de modifier les incidents du drame, de les enchaîner d'une manière plus naturelle et plus suivie, de les combiner avec plus d'art? Est-ce à de simples retouches, il est vrai, plus savantes, que leur effort d'invention se termine? Au lieu de solliciter les bribes qui nous restent du *Trésor* et de l'*Apparition* pour leur arracher ce que peut-être elles ne disent pas, tournons-nous vers quelque comédie dont les fragments, moins rares et plus significatifs, laissent moins de place à des inductions purement conjecturales.

Si le titre de Πλόκιον signifie, comme je crois, *Collier* [1], la comédie de Ménandre qui le portait était une de ces pièces nombreuses dans lesquelles un anneau, des jouets d'enfants [2] ou tout autre signe matériel servait à amener le dénouement. Mais ce collier, moyen de reconnaissance, la fâcheuse position de la jeune fille à qui il avait été enlevé, les petits incidents auxquels il pouvait donner lieu, étaient la moindre partie de la fable de Ménandre. Ce

1. Cécilius, au lieu de latiniser le titre grec sous la forme de *Plocium*, aurait bien dû le traduire : nous n'aurions plus à nous demander si ce titre signifie le Collier ou s'il n'est point le nom propre d'une femme esclave.

2. Les jouets d'enfants sont dans le *Cordage* le signe auquel Demonès reconnaît sa fille dans Palestra. — Ménandre avait fait une comédie sous le titre même de Δακτύλιος (anneau qu'on porte au doigt), comme Alexis, Amphis, Timoclès. L'anneau joue encore un rôle dans l'*Hécyre* et dans les *Adelphes*. Dans l'*Hécyre*, Philumène reconnaît le jeune homme qui l'avait violée à un anneau qu'il lui avait enlevé. Dans les *Adelphes*, la mère de Pamphila conserve comme pièce de conviction l'anneau qu'Æschinus avait laissé tomber :

Si inficias ibit, testis mecum est annulus, quem amiserat.

qui la constituait principalement, c'était la conception des personnages : Crobyla, la femme à la grosse dot, son faible et malheureux mari dont nos fragments ne nous apprennent pas le nom, Ménédême qui, quoique veuf, après avoir été pauvrement marié, n'en est pas plus heureux, le fidèle et bon esclave Parménon; c'était sans doute la misère passionnée du fils de Crobyla, conservant au cœur l'image d'une vierge (la fille de Ménédême) à laquelle il avait fait dans le désordre d'une fête cette violence si habituelle dans les comédies des Grecs; c'était la vive peinture de ces mœurs, de ces passions, de ces intérêts opposés. Une fois que Ménandre avait arrêté tout cela dans son esprit, il pouvait dire que sa comédie était faite sans en avoir écrit un seul vers. Avec les éléments qu'il empruntait à la Comédie Moyenne, le viol, le collier, la reconnaissance, il ne pouvait même pas dire qu'elle fût commencée; car ces éléments pouvaient entrer indifféremment dans vingt fables différentes.

Voici deux vieillards causant ensemble. L'un est furieux contre sa femme Crobyla qu'il a épousée pour sa dot et qui le lui fait bien payer par son humeur impérieuse. Elle vient de le forcer de mettre en vente une jeune esclave, adroite et d'un agréable service, qu'elle soupçonnait d'être la maîtresse de son mari. « Certes, s'écrie-t-il, la riche héritière n'a plus qu'à dormir sur l'une et l'autre oreille. Elle vient d'accomplir une mémorable et glorieuse prouesse, en jetant hors de la maison celle qui la chagrinait si fort et qu'elle voulait éloigner, afin que tout le monde n'eût plus d'yeux que pour le visage triomphant de Crobyla (car il est facile de reconnaître qu'elle me domine en souveraine) et pour la fière mine qu'elle a acquise. Le proverbe lui va bien : âne au

milieu des singes. Ne parlons pas de la nuit maudite, chef de file de tous mes malheurs. Hélas! avoir pris pour ses seize talents cette Crobyla, un bout de femme, d'une coudée de haut, et quelle morgue! Est-il possible de supporter une morgue pareille! Non, par Jupiter Olympien et par Minerve, non! Elle m'a renvoyé ma pauvre petite, d'un si bon service et plus prompte à servir que la pensée [1]. (Je n'ai plus pour me servir qu'un esclave que j'avais mis au rebut), parce qu'il ne se peignait pas et que, sale comme il était, il se grattait si bien en me donnant à boire que (de dégoût) je ne buvais pas [2]. » Ménédême cherchait sans doute à apaiser, à consoler le pauvre mari, qui ne se montait que davantage. « J'ai épousé, répondait-il à tous ces beaux discours qui ne persuadent jamais personne, j'ai épousé une Lamie (un vampire) qui avait une dot. Ne te l'ai-je pas dit déjà? Oui, ne te l'ai-je pas dit? La maison, les terres sont à elle, et à la place de ces biens j'ai pris en elle la pire des choses mauvaises. Elle est insupportable à tout le monde, et non à moi seul; elle l'est à mon fils, encore plus à ma fille. — Ce que tu me dis là est terrible, je le sais bien [3], » répond naïvement Ménédême, soit qu'il feigne d'entrer dans la pensée

1. Mot à mot, plus prompte que le discours, c'est-à-dire devançant les ordres de son maître.

2. Je place ici avec G. Guizot un fragment retrouvé par Ch. Daremberg, fragment encore mal rétabli, mais dont le sens général paraît assez clair. Supposer avec Dübner que ces mots étaient dans la bouche de Ménédême et s'appliquaient à Parménon, c'est confondre Ménandre avec Philémon ou avec Plaute, qui ne se défend pas les grosses plaisanteries même contre les esclaves les meilleurs, par exemple contre le Stasime du *Trésor* ou de l'*Homme aux trois écus*.

3. Le mot « elle (ma femme) a commencé à me plaire vivement une fois qu'elle a été morte » appartient certainement au Ménédême de Cécilius, qui avait imité le *Collier*. Mais je n'oserais mettre dans la bouche du Ménédême de Ménandre cette épigramme, d'ailleurs banale dans les comiques et les anthologistes grecs.

de son ami, afin d'affaiblir sa peine et sa colère en ayant l'air de les partager, soit qu'il ait éprouvé lui-même quelque chose de son malheur.

Ménédême a bien d'autres tourments devant lesquels les maux dont son ami gémit et s'irrite ne sont qu'une pitié. Pauvre, il a pour toute fortune une fille à marier, et, pour l'accabler, il a enfin appris le malheur arrivé à son enfant dans le désordre d'un veillée religieuse. C'est ce qui l'a tiré des champs où il cachait son indigence et l'a amené dans Athènes, sans doute dans l'espoir d'y retrouver le jeune inconnu qui a déshonoré Pamphila. Parménon, l'esclave fidèle, dévoué, attaché à ses maîtres comme s'ils étaient sa famille, ignore tout et ne sait ce qu'il doit penser lorsque, du seuil de la maison, il entend les gémissements de sa jeune maîtresse en travail d'enfant. « La crainte, dit Aulu-Gelle, la colère, les soupçons, la douleur l'agitent, *timet*, *irascitur*, *suspicatur*, *miseretur*, *dolet* »; et tous les mouvements de son âme, toutes ses émotions, si nous en croyons cet érudit, étaient rendus par le poète grec avec une vivacité et un éclat admirables [1]. Quand il apprend la triste vérité, Parménon s'écrie : « O trois fois malheureux celui qui, dans l'indigence, se marie et devient père! L'insensé! Il n'a pas le nécessaire pour se garder dans le présent, et s'il lui arrive un de ces malheurs attachés à la vie humaine, il n'a pas la richesse pour y servir de voile. Sa vie est misérable, toute à découvert, battue par la tempête, ayant tous les maux en partage sans aucun bien qui le récompense. En pleurant sur un seul homme, je donne à tous un salutaire avertissement. » Les fragments que je vais

1. Hi omnes motus ejus affectionesque animi in græca quidem comœdia mirabiliter acres et illustres (liv. II, ch. XXIII).

citer appartenaient probablement au même morceau; mais ils devaient être entrecoupés de pensées moins générales, et, par cela même, plus touchantes : « Mon maître a pris un mauvais parti (lorsqu'il est venu ici). Aux champs, personne ne savait qu'il fût de la classe de ces citoyens qui ne comptent pas dans l'État : il avait la solitude pour envelopper et cacher sa misère..... Tout indigent qui veut vivre à la ville cherche de gaieté de cœur un surcroît de désespoir. Quand ses yeux tomberont sur un homme qui peut vivre dans l'oisiveté et les délices, il sentira mieux combien sa propre vie est pénible et misérable..... Les champs ne sont-ils pas d'ailleurs pour tous les hommes l'école de la vertu et d'une libre vie? »

Mais nous l'avons dit, Ménédême avait ses raisons de venir à Athènes, et il n'est pas trompé dans ses espérances. Il retrouve l'inconnu qui avait mis sa fille à mal, dans le fils même de son ami, le jeune Æschinus, qui, grâce au collier, reconnaît Pamphila. Æschinus ne demande qu'à réparer son tort; son père y consent. Est-ce dans la joie que lui cause cet heureux changement de fortune, ou bien en apprenant l'opposition qu'y fait Crobyla, que Ménédême débite à son excellent serviteur la grave moralité conservée par Stobée? « O Parménon, il n'en est pas du bonheur dans cette vie comme d'un arbre qui sort d'une seule racine; mais le mal pousse naturellement à côté du bien, et il arrive parfois que la nature fait sortir le bien du mal. » Ces derniers mots me font pencher pour la première supposition. Mais que Ménédême les prononce ou plus tôt ou plus tard, il est constant que Crobyla s'oppose au mariage désiré par son fils et consenti par son mari. « Tu ne veux pas sans doute, dit-elle à celui-ci, avoir une bru qui te serait

odieuse et que tu serais obligé de ne voir que rarement. » Elle a un meilleur parti à proposer à son fils. « N'écoute que ta mère Crobyla, et épouse notre parente [1]. » Mais voyant Ménédême indigné, menaçant, décidé à entamer un procès scandaleux qui ne tournerait ni à l'avantage, ni à l'honneur de son fils et de sa famille, le mari de Crobyla trouve dans sa peur même le courage de tenir tête au dragon devant lequel il tremble habituellement, et d'humilier au moins une fois son intolérable arrogance. Il ne s'autorisera pas de son opulence pour commettre une injustice, et il appuiera lui-même devant le tribunal les réclamations de son voisin pauvre. Étonnée et comme paralysée de cette fermeté de ton inattendue, l'altière petite femme ne sait que demander un délai, pour n'avoir pas l'air de céder entièrement. « Rentrez pour aujourd'hui, nous remettrons le mariage à un autre jour. » Nous ne connaissons toute cette fin du *Collier*, à partir de la reconnaissance, que par Cécilius. Mais il est évident qu'il suivait pas à pas son modèle, et que s'il méritait, aux yeux de Varron, la palme de la composition parmi les comiques latins, il devait cet avantage à l'exactitude de son imitation. C'est donc à Ménandre qu'il faut renvoyer tout l'honneur de la supériorité que Varron reconnaît à Cécilius.

Or qu'y a-t-il de remarquable dans la composition de Cécilius, ou plutôt de Ménandre? C'est qu'une fois admises les prémisses quelque peu romanesques et conventionnelles qui forment au point de départ la situation, le drame se développe de lui-même, et uniquement par des

1. La citation précédente est de Cécilius, ainsi que celles qui suivront celle-ci. Par une bonne fortune qui est rare, elles nous indiquent le mouvement même du drame, à partir de la reconnaissance.

moyens naturels, empruntés aux mœurs et à la passion. Voilà ce qu'il y avait de nouveau dans l'art comique; voilà ce qui distinguait la Comédie Nouvelle de la Moyenne, et Ménandre de tous ses rivaux. Si les caractères sont peut-être esquissés plutôt que fortement dessinés, chaque personnage, du moins, a les mœurs de son sexe, de son âge, de sa condition, et parle, agit en conséquence de ces mœurs Femme riche, et, par-dessus le marché, laide et ridiculement petite, Crobyla a cette humeur hargneuse et despotique que les Latins appelaient si justement *muliebris impotentia*, accrue par l'orgueil et l'insolence de la richesse [1], et aigrie par le ressentiment de sa laideur. Elle croit faire un grand coup en exigeant l'expulsion d'une jeune esclave dont tout le tort était de ne pas déplaire à son mari, moins par jalousie peut-être que pour exercer son pouvoir; et c'est précisément ce qui va ruiner son autorité. Car il n'est pas supposable, comme le dit M. G. Guizot, que Ménandre ait montré d'abord cette jeune esclave pour ne lui donner aucune part dans le drame : c'est elle qui, d'une manière ou d'une autre, devait amener la reconnaissance d'Æschinus et de Pamphila [2]. Dès lors, les plaintes, les menaces de Ménédême, dont l'indignation d'Hégion, dans les *Adel-*

1. ὑβρισταὶ γὰρ καὶ ὑπερήφανοι (οἱ πλούσιοι). Arist., *Rh.*, lib. II, ch. XVI.

2. Était-ce parce qu'elle était en possession du collier enlevé par Æschinus à Pamphila? Mais Æschinus ne s'était pas, sans doute, défait de cette dépouille. Il est encore moins supposable que le collier était passé des mains du fils dans celles du père, qui l'eût donné à la jeune esclave : ce qui aurait justifié la jalousie de Crobyla. Or l'exigence de la dame doit être un acte de pure autorité. Mise en rapport, sans doute, soit avec Parménon, soit avec Ménédème, la jeune esclave, qui avait vu le collier entre les mains d'Æschinus, comprenait à quelques paroles de son interlocuteur que ce collier avait été dérobé à Pamphila, et dans quelles circonstances il lui avait été dérobé, et laissait échapper quelque indiscrétion qui mettait sur la voie le père ou le fidèle serviteur.

phes [1], ne nous donne sans doute qu'une faible idée, mettaient un courage inattendu au cœur du débonnaire mari, bien aise d'avoir enfin une occasion de braver sa femme et de la chagriner; et le faible époux de Crobyla se sentait d'autant plus brave qu'il était secondé par l'amour de son fils. Le reste s'explique suffisamment par les fragments de Ménandre et de Cécilius que nous avons cités. On le voit, à part la coïncidence du renvoi de la jeune esclave avec la position critique de Pamphila, il n'y a rien de fortuit dans le drame : toutes les péripéties, tous les changements qui s'y produisent, ont leur principe dans le développement des caractères ou de l'ἦθος.

La passion n'y avait pas moins de place. On le sent aux plaintes du mari et à celles de l'esclave Parménon. Mais il faut en donner des preuves plus évidentes et plus sensibles; et je choisis pour cela les fragments du Μισούμενος (*l'Homme haï*) et de la Περικειρομένη (*la Femme tondue*), parce que j'y trouve des indications de scènes et même deux rôles tout entiers que notre imagination peut facilement reconstruire.

Parlant de la liberté et de la servitude morales, Épictète dit à son auditeur : « Qu'est-ce donc que la servitude? N'es-tu jamais allé où tu ne voulais pas? N'as-tu pas dépensé plus que tu ne voulais? N'as-tu jamais poussé des cris et des gémissements? N'as-tu jamais souffert d'être maltraité, d'être éconduit? Mais si la pudeur t'empêche d'avouer tes honteuses faiblesses, vois ce que dit et fait Thrasonidès [2]. D'abord, il sort par une nuit pendant laquelle Géta (son esclave) n'aurait pas le cœur de sortir ou ne sortirait que forcé par son maître, en poussant de

1. Térence, *Adelphes*, act. III, sc. IV.
2. C'est le principal personnage du *Misumenos*, l'homme haï lui-même.

grands cris et en déplorant son rude esclavage. Et puis que dit-il? — Une vile esclave m'a asservi, moi que jamais ennemi n'a pu vaincre. — Quoi donc! misérable. Tu es esclave d'une jeune fille, et encore d'une jeune fille de peu? Pourquoi dis-tu donc encore que tu es libre? Pourquoi vantes-tu tes expéditions? Puis il demande son épée et s'irrite contre celui qui, par bienveillance et par amitié, refuse de la lui donner. Il envoie des présents à la jeune fille à qui il est odieux; il la supplie, il gémit, il pleure; et puis, après un léger succès, il ne se tient plus d'enthousiasme et de joie. » Mais a-t-il cessé de désirer et de craindre [1]? continue Epictète, qui peut-être fait allusion, peut-être ajoute cette réflexion à la fin et à la morale de la pièce. Le philosophe ne cite textuellement que deux vers; mais il indique toute la conduite de la comédie.

Thrasonidès était devenu, par ses vanteries et ses hâbleries soldatesques, un objet de dégoût et de haine pour une jeune esclave dont il était épris. Ne voulant point la violenter, parce qu'il l'aime, ne pouvant supporter d'être sous le même toit qu'elle sans jouir de son amour, il sort par une nuit affreuse. C'est à ce fait et à ces sentiments que se rapportent ces vers cités par Plutarque : « Elle est là-dedans, chez moi; il m'est permis de la posséder et je le désire, mais je ne le fais pas [2] ». Nous voyons, en effet, par Diogène de Laerte, que, tout en étant maître de celle qu'il aime, au lieu d'user et d'abuser de ses droits de propriétaire, il se tient éloigné de sa maîtresse, à cause de l'aversion qu'il lui inspire [3].

1. *Entretiens* d'Épictète.
2. Fr. 4.
3. Diog., VII, 130. Ils disent (les Stoïciens) que l'amour est l'impétueux

Il sort donc pour déplorer sa misère et calmer les bouillons de son âme. « Apollon, s'écrie-t-il, as-tu jamais vu un homme plus misérable, un amant plus infortuné [1]? » C'est au milieu de ces plaintes qu'il disait à son esclave Géta : « Oh! s'il m'est jamais donné de voir cet heureux moment (celui où il recouvrerait les bonnes grâces de sa maîtresse), je me sentirai revivre alors; pour le moment [2]... Mais où peut-on trouver des dieux justes, Géta? » C'est ce dont Géta se souciait assez peu, comme l'indique Épictète; ce qui l'inquiétait bien davantage, c'était de sortir par une nuit horrible et de courir sous la pluie sur les talons de son maître : « Pourquoi ne pas dormir? répliquait-il à Thrasonidès. Tu m'assommes avec tes promenades [3]. » Et ce n'est pas à cette réplique impatiente que se bornaient, on peut le croire, la mauvaise humeur de Géta et ses doléances trop fondées sur les fâcheuses nécessités de la servitude. Un vers détaché, qui se rapporte sans doute à cette première scène, est un trait de caractère. Quoiqu'il sache ce que lui coûtent ses fanfaronnades, Thrasonidès ne peut s'empêcher de dire en sortant, comme s'il voulait exterminer quelque légion ennemie : « Je vois que je dois prendre avec moi ma massue laconienne [4]. » La jeune esclave ne se rendait

désir de conquérir l'affection d'une personne (qui nous frappe) par sa beauté visible, et qu'il ne va pas à la possession physique, mais à celle de l'âme (καὶ μὴ εἶναι συνουσίας, ἀλλά φιλίας); qu'en conséquence, Thrasonidès, quoique ayant en son pouvoir la femme qu'il aimait, se tenait éloigné d'elle parce qu'il en était haï (τὸν γοῦν Θρασονίδην, καίπερ ἐν ἐξουσίᾳ ἔχοντα τὴν ἐρωμένην, διὰ τὸ μισεῖσθαι ἀπέχεσθαι αὐτῆς).

1. Fr. 6. — Ce fragment pourrait être dans la bouche de Géta, se moquant des doléances de son maître. Mais je ne sais sur quoi se fonde l'éditeur des fragments, dans la collection Didot, pour attribuer décisivement ces deux vers à l'esclave et non à Thrasonidès, auquel ils conviennent si bien.

2. Fr. 6.

3. Fr. 7.

4. Fr. 11.

pas d'abord à ses présents, à ses prières, à ses protestations, à ses larmes; et dans son désespoir, il criait qu'on lui donnât son épée. Mais « les épées sont disparues (ἀφανεῖς γεγόνασιν αἱ σπάθαι) [1] », lui répondait-on, et il s'irritait, comme l'indique Épictète, contre celui qui lui faisait cette réponse.

Enfin, Thrasonidès faisait si bien par ses cadeaux, par ses protestations et par ses promesses, que la jeune esclave consentait à sortir et à lui montrer un esprit plus doux, ce qui transportait hors de lui notre pauvre amoureux. Sans doute, il jurait par les serments les plus sacrés qu'il ne reviendrait plus à ces récits glorieux et à ces sottes hâbleries qui fatiguaient les gens et qui lui avaient aliéné l'esprit de sa maîtresse. Car ces vers que prononçait la jeune esclave indiquent à la fois et les serments du soldat et le peu de foi qu'elle y ajoutait : « Oui, mais un beau jour l'ivresse fera sortir cet esprit vantard des retraites où il veut se dissimuler et se cacher [2]. » Alors on n'entendra plus qu'épées, que légions pourfendues [3]. La comédie se terminait-elle par cette scène de réconciliation qui laissait prévoir des brouilles nouvelles? Cela me paraît douteux, et un court fragment, égaré dans un grammairien, semble indiquer que Thrasonidès avait des ennemis : « Mon père, ils ont Thrason en haine, mais ils ne l'ont pas tué [4]. » Or quels pouvaient être les ennemis de Thrasonidès, si ce n'est quelque amant de la belle et les camarades ou les serviteurs de cet amant? C'était assez l'habitude dans la

1. Fr. 12.
2. Fr. 7.
3. Fr. 10. Σπαθᾶν employé dans le sens d'ἀλαζονεύεσθαι (se vanter), d'après le *Lexique* de Photius, p. 399.
4. Fr. 8.

Comédie Nouvelle que ces foudres de guerre et ces conquérants auxquels nulle belle ne résistait fussent dupés, rossés et frustrés de la maîtresse qu'ils avaient payée à beaux deniers comptants [1]. Mais ne nous lançons point dans les conjectures : le peu que nous entrevoyons suffit pour faire juger combien devait être passionné le rôle de ce militaire, haï de sa maîtresse pour ses airs bravaches et pour ses forfanteries.

Ce rôle était en quelque sorte complété par l'autre pièce dont j'ai indiqué le titre : *la Femme tondue*. Nous n'avons ici que de simples indications, les deux principaux fragments, sur quatre qui nous restent, ne se rapportant pas au premier rôle, celui du soldat. Mais les indications que nous trouvons dans une épigramme d'Agathias, dans quelques mots de Lucien et de Philostrate, suffisent pour reconstituer ce personnage. « Le violent Polémon, lisons-nous dans l'*Anthologie*, ce brutal que Ménandre a représenté sur la scène rasant les charmants cheveux de sa compagne, a trouvé un imitateur dans ce Polémon moderne qui, de ses mains scélérates, a ravagé les cheveux bouclés de Rhodanthé, et qui, ajoutant à l'œuvre comique des forfaits douloureux et tragiques, a déchiré à coups de fouet les membres délicats de la belle : châtiment digne d'un fou furieux! Quel si grand mal avait donc fait cette jeunesse en voulant prendre en pitié mes souffrances? Le misérable! il nous a séparés tous deux, m'enviant dans sa noire jalousie jusqu'à la vue de ma maîtresse. Mais il est le *Haï* (Μισούμενος); hélas! et je suis l'*Homme chagrin* (Δύσκολος), loin des yeux de ma Περικειρομένη [2]. » Ménandre avait

1. Voyez le *Soldat fanfaron* et le *Brutal* de Plaute, et l'*Eunuque* de Térence.
2. Brunck, *Analecta*, III, p. 18. — Trois titres de comédies de Ménandre.

donc, dans la *Femme tondue*, donné le premier rôle à Polémon, violent et brutal soldat, agité de toutes les fureurs de la jalousie. Ayant ou croyant avoir à suspecter la fidélité de sa maîtresse, aussitôt, dans sa promptitude à la colère, Polémon éclate, accable la malheureuse jeune femme de reproches et d'injures, et, ce qui était l'affront le plus sanglant, lui rase les cheveux. Ce qu'il fit ensuite, Philostrate nous l'apprend : « Même le Polémon de Ménandre n'a point rasé un beau mignon; ce n'est que sur une captive aimée qu'il s'est porté, dans sa colère, à cet excès. Il ne peut, d'ailleurs, supporter de l'avoir ainsi traitée; mais, tombant à ses genoux, il crie, il pleure, il se repent de cet attentat contre sa chevelure [1]. » Ainsi, repentant de sa fureur et irrité contre lui-même, il maudit son action, s'humilie aux pieds de sa maîtresse, se répand en protestations et en prières pour obtenir son pardon. Il faudrait avoir sous les yeux la peinture de tous ces mouvements passionnés, et c'est à peine si l'on peut rapporter à cette scène, et encore par conjecture, ce vers conservé par Plutarque : « Quelle femme j'ose outrager, malheureux que je suis! » et ces mots décousus qu'on lit dans un *Lexique :* Ὁ δ'ἀλάστωρ ἐγὼ καὶ ζηλότυπος ἄνθρωπος (Moi, le maudit et le jaloux!) [2].

Toutes les passions jouaient leur rôle dans les comédies de Ménandre; mais l'amour y dominait comme dans le théâtre moderne. « Ce qui fait l'unité de toutes les pièces

Déjà Fronton avait joué ainsi sur des titres : « Tu crois posséder un trésor dans ta beauté, Comodus, ne sachant pas qu'elle est plus fugitive qu'une apparition (Φάσματος). Le temps fera de toi le *Hat*, puis le *Rustre;* et tu désireras vainement la Περικειρομένη. » — Brunck n'a pas mis Φάσματος en lettres majuscules. Je crois pourtant qu'il y a là encore une allusion à une pièce de Ménandre, le Φάσμα (*Anal.*, II, p. 346).

1. Philostrate, epist. XXVI.
2. Fr 4 et 5.

de Ménandre, disait Plutarque, c'est l'amour qui s'y répand partout comme le souffle commun d'une seule âme. Grand disciple et premier initié de ce dieu, il a parlé de l'amour tout à fait en philosophe [1]. » Mais ce qui vaut mieux, il en parlait et en faisait usage en poète dramatique. « Dans ses comédies, dit le même Plutarque, il amène adroitement au mariage l'homme qui a fait violence à une jeune fille. Met-il en scène une courtisane hardie et effrontée? Son amant se raisonne, se repent et finit par rompre avec elle. Est-ce, au contraire, une maîtresse sage et qui rend tendresse pour tendresse? Elle retrouve son vrai père qui la reconnaît, ou bien Ménandre soumet l'amour à l'épreuve d'une attente prolongée et jette ainsi sur la liaison des amants un respect qui la rend intéressante [2]. »

Quelque insuffisants que soient pour notre curiosité et pour notre plaisir de courts fragments dépareillés et des indications plus ou moins claires, ramassées de côté et d'autre dans les philosophes, dans les rhéteurs, dans les poètes de l'*Anthologie*, ils suffisent non seulement pour nous montrer quelle large place la passion occupait dans les comédies de Ménandre, mais encore pour nous faire sentir avec quelle vivacité ingénue et en même temps avec quelle simplicité il en exprimait les mouvements si divers. Il n'en est pas ainsi pour les mœurs, où il n'excellait pas moins que dans la passion. Les mœurs sont une chose très délicate qui ne s'exprime point par quelques mouvements subits ou par quelques exclamations, mais qui se répand doucement et uniformément dans tout le corps de l'ouvrage; on conçoit

1. Περὶ ἔρωτος (*sur l'Amour*), dans Stobée.
2. *Propos de Table*, VII, question 8.

donc qu'elles disparaissent dans des fragments mutilés et décousus. C'est, de plus, la chose qu'il est le plus difficile de faire passer dans une imitation ou dans une traduction. La moindre modification dans le tour de la phrase, la plus légère impropriété d'expression effacent cette fleur charmante et fugitive. Je voudrais faire sentir cela par un exemple. On dit que Perse a rendu plus exactement que Térence le début de l'*Eunuque;* je n'en crois rien. Il est certain que matériellement Perse est plus exact, puisqu'il ne supprime pas plusieurs vers au commencement, comme a fait Térence; mais a-t-il aussi bien conservé le ton et l'ἦθος de tout le passage? Je traduis : « Oui, Dave, je te commande de le croire, je songe à mettre un terme à mes douleurs passées. Quoi! toujours être l'opprobre d'une famille qui ne connaît point le goût du vin! Jeter mon patrimoine à un seuil infâme où il se brise avec un honteux éclat! Aller sous la pluie, ivre et une torche éteinte à la main, chanter à la porte de Chrysis! — Courage, jeune homme, reprends ta raison; immole une brebis aux dieux libérateurs. — Mais penses-tu qu'elle pleurera, Dave, si je l'abandonne? — Chansons! Tu n'es qu'un enfant et tu te feras battre encore de la petite pantoufle rouge. Tu as beau t'agiter et ronger les filets qui te retiennent; si elle le veut, tu diras : allons-y sans retard. — Que faire donc [1]? Maintenant même, lorsque c'est elle qui me prie et qui fait les avances, n'irai-je pas? — Non, si tu es sorti de chez elle pleinement sauvé et tout à toi; non, tu n'iras pas, même maintenant. » Je ne relève pas une certaine raideur générale, que Perse ne sait jamais éviter, fort peu conforme au style du dia-

1. C'est ici que commence Térence.

logue dramatique. Mais je n'ai pas besoin d'avoir le texte grec sous les yeux pour dire que les expressions « *siccis cognatis, dedecus obstem, frangam ad obscurum limen rem patriam* » appartiennent au poète satirique et non au jeune homme qui parle. Je ne retrouve point dans le vers :

> Euge, puer, sapias : dis dispellentibus agnam
> Percute,

la familiarité et le ton à la fois affectueux et légèrement moqueur de l'esclave fidèle. Perse a donc conservé le mouvement, et par conséquent, jusqu'à un certain point, la passion du morceau qu'il a traduit; mais il me paraît y avoir trop substitué le ton du poète moraliste à l'accent du jeune homme et à celui du serviteur dévoué, et, par conséquent, effacé en grande partie ce que les rhéteurs grecs appellent les mœurs. A défaut des pièces originales, c'est dans Térence que nous pouvons encore sentir la vérité des peintures du poète grec. Car si les comédies de Térence, pour leur appliquer un mot d'Horace, sont si *bene moratæ* [1], il faut en rapporter le mérite à son modèle, qui, je l'avoue, malgré l'espèce de disgrâce où le comique latin paraît tombé aujourd'hui, a trouvé un admirable interprète. Cela serait encore plus sensible pour nous, si, même en ne possédant pas l'original grec, nous pouvions comparer les *Adelphes* et l'*Andrienne* de Cécilius avec les *Adelphes* et l'*Andrienne* de Térence. Nous y verrions sans doute presque partout, comme Aulu-Gelle le prouve par quelques passages du *Collier*, que Cécilius ne craignait pas de s'écarter de son

1. Turpilius, autre imitateur fidèle de Ménandre, était renommé aussi, à en croire Varron, pour l'exacte et fine observation de l'*ithos*.

modèle pour ce qui concerne les mœurs, et qu'à leur fine et délicate peinture il substituait de grosses plaisanteries, comme il y en a tant dans Plaute, qui juraient peut-être avec le sujet et les personnages, mais qui excitaient les éclats de rire du peuple.

Ménandre donc, à juger de lui par Térence, excellait incontestablement dans ce comique vif et ingénu, comme Fénelon l'appelle, qui consiste dans la fidèle représentation de la passion et surtout des mœurs. Mais pour le comique en quelque sorte voyant et bruyant, qui nous amuse tant dans Plaute, si Ménandre le possédait, il semble qu'il le réservât pour certains rôles destinés *ad hoc*, les esclaves fripons, les cuisiniers, les parasites et sans doute aussi les soldats fanfarons. Et encore cela n'est-il pas bien sûr; car nous savons par Térence lui-même que les rôles du soldat fanfaron et du parasite qui sont dans l'*Eunuque* sont empruntés au Κόλαξ ou *Flatteur* du comique grec [1]. Eh bien! il faut que l'auteur latin ait bien effacé la force comique de ces personnages ou que le comique y fût presque aussi discret que dans les autres parties de Ménandre; car on y chercherait en vain l'entrain et la verve que Plaute déploie en pareil cas. Tout y est tempéré, adouci, fait plutôt pour amener le sourire sur les lèvres que pour soulever ces éclats de rire contagieux, qui secouent tout notre être et qui s'emparent victorieusement des spectateurs. Mais ici nous ne parlons que par conjecture, contrairement aux témoignages de l'antiquité [2], tandis que, pour les mœurs, les

1. *Colax* Menandri est : in ea est parasitus colax
Et miles gloriosus : eas se non negat
Personas transtulisse in *Eunuchum* suum.
(*Eunuque*, prol., 38-39.)

2. A moins que ces témoignages ne doivent s'entendre dans le sens

inductions que nous tirons de Térence s'élèvent presque à la certitude.

Seulement une question se présente, et elle est suggérée par les titres de quelques pièces de Ménandre : alla-t-il plus loin que la peinture des mœurs ou de ce que Chateaubriand appelle *caractères naturels*, tels que l'homme, la femme, le jeune homme, la jeune fille, le vieillard, le père, la mère, le fils, etc.? S'éleva-t-il jusqu'à la peinture de ce qu'on appelle plus spécialement des caractères? C'est là une question difficile à résoudre dans la disparition totale des monuments, et d'autant plus difficile que les apparences peuvent facilement tromper. Ainsi, quand nous lisons un titre comme celui-ci : Μισογύνης, nous sommes portés naturellement à croire qu'il s'agit d'un homme qui a pris en haine tout le sexe. Mais cette comédie, que le grammairien Phrynichos mettait au-dessus de toutes les autres du même auteur, ne représentait simplement qu'un mari qui haïssait sa femme. Pas un des fragments qui nous restent ne va au delà. Le mariage déplaît à notre homme depuis qu'il est marié. « Pour parler net, c'est la chose même qui me déplaît. — C'est que tu la prends à gauche. Tu n'y vois que les côtés désagréables et qui te chagrinent, et tu fermes les yeux sur ses avantages; mais tu ne trouveras nulle part, mon cher Symile, aucun bien auquel ne soit pas attaché

de celui-ci, de Quintilien : « A peine avons-nous quelque ombre de la comédie grecque, tant la langue latine me paraît peu susceptible de *cette grâce qui n'a été donnée qu'aux seuls Attiques* et que les Grecs eux-mêmes n'ont pu retrouver dans aucun autre dialecte (Vix levem consequimur umbram, adeo ut mihi sermo ipse latinus non recipere videatur illam solis concessam Atticis venerem, quando eam ne Græci quidem in alio genere linguæ obtinuerint). — Si la *virtus comica* consistait dans cette *venus* ou *venustas* dont parle Quintilien, elle ne serait pas précisément ce que nous appelons verve ou force comique.

quelque grain de mal. Une femme dépensière est à charge, dis-tu; elle ne laisse pas son mari vivre comme il l'entend. Mais elle donne à l'homme un grand bonheur, des enfants. S'il tombe malade, elle le soigne avec dévouement; s'il est maltraité par la fortune, sa compagne lui reste; mort, elle l'ensevelit et l'enterre décemment. Voilà ce qu'il faut considérer sans cesse et mettre en regard des petits inconvénients de chaque jour; ainsi, l'ensemble de ta vie te paraîtra plus supportable. Mais, si tu passes tout ton temps à faire le relevé de ce qui te chagrine, sans mettre en balance les avantages, tu te désoleras éternellement [1]. » Ces raisonnements touchent peu notre plaignard : « la femme lui paraît un animal sans frein et de tout point incommode [2] ». Il n'est rien qu'il ne reproche à la sienne. Outre son humeur fâcheuse, elle le ruine en dépenses frivoles. Elle paye dix mines (926 fr. 80) un cotyle de parfum (0 lit. 27) [3]. Il lui faut des boîtes dorées pour enfermer ses sandales [4]. Et ce n'est rien au prix de ce que coûte sa superstition : « Ce sont les Dieux qui nous ruinent le plus, nous autres maris [5]. » Encore si cette sotte dévotion le laissait tranquille chez lui! Mais « au logis, nous sacrifions cinq fois par jour, et, à chaque sacrifice, sept esclaves, rangées en cercle, jouent des cymbales, tandis que d'autres poussent des hurlements [6]! » Mais s'il trouve sa femme insupportable, il ne paraît pas qu'il fût plus aimable envers elle qu'elle envers lui. Il la taquine, il l'injurie, il

1. Fr. 1.
2. Fr. 2.
3. *Athénée*, XV, p. 691, C.
4. *Pollux*, VII, 87.
5. Fr. 3.
6. Fr. 4. — On peut toutefois croire qu'il a mis ordre, mais non sans peine, à ce tapage religieux; car dans le fragment 4 il parle à l'imparfait.

la persécute si bien, qu'elle perd patience et « lui jure qu'elle va le traduire en justice et l'accuser de mauvais traitements [1] ». Et l'effet suivait la menace : condamné peut-être à quelque grosse amende, le misogyne s'écriait: « Voilà où nous amènent et le double libellé d'un greffier, et une citation, et la drachme consignée entre les mains d'un juge [2]. » Nous n'avons donc pas affaire à l'*Ennemi des femmes*, mais à un maniaque de mari que tout blesse et irrite, parce qu'il ne sait rien prendre comme il faut. Cette comédie n'avait pas plus de portée générale que n'en aurait la *Marmite* de Plaute [3], lors même que la *Marmite* nous serait parvenue avec le second titre de Φιλάργυρος ou d'*Avare*, que portait le Φάσμα de Philétaire.

Mais pouvons-nous dire la même chose du *Superstitieux* (Δεισιδαίμων), du *Timoré* (Ψοφοδεής), du *Défiant* (Ἄπιστος), de l'*Homme morose* ou du *Bourru* (Δύσκολος), du *Calomniateur* (Καταψεύδομενος), du *Flatteur* (Κόλαξ), de l'*Héritière* ou de la *Femme à la grosse dot* (Ἐπίκληρος)? Ne faut-il pas reconnaître là des comédies de caractère? Ce n'est qu'en hésitant que je me prononce pour la négative. Je ne nie pas absolument, mais j'ai les plus grands doutes, et, tant qu'on ne me montrera pas une comédie de caractère dans l'antiquité, je conserverai ces doutes et serai plus prêt à nier qu'à affirmer. Je me fonde pour cela sur le livre même de Théophraste, ce maître de Ménandre. Ses *Caractères* sont vus en quelque sorte par le

1. Fr. 5.
2. Fr. 6.
3. Euclion n'est pas plus l'avare par excellence que le savetier dans la fable de La Fontaine. Dans le comique, comme dans le fabuliste, le personnage principal est un pauvre homme devenu fou par la possession inespérée d'un trésor, et dont la folie cesse dès qu'il se dessaisit de la maudite marmite, objet de tant d'inquiétudes et de transes.

dehors. Quelques traits de physionomie morale, et puis c'est tout : le reste consiste en détails particuliers et passagers, en démarches tout extérieures, en apparences sensibles et qui sautent aux yeux; rien de profond, rien de vraiment général. Je puis me tromper, mais je crois que les caractères n'étaient, dans les pièces du comique, que ce qu'ils sont dans le livre du philosophe.

Il est impossible, pourtant, de s'en tenir à cette fin de non-recevoir. Examinons, voyons. On donne souvent les *Adelphes* et l'*Heautontimorumenos* (ou l'*Homme qui se punit lui-même*) pour des comédies de caractère. Il y a ici, ce me semble, une illusion. Elle est évidente, pour peu qu'on y pense, au sujet de *Heautontimorumenos*, à moins qu'on ne donne le nom de caractère à une passion accidentelle et qui s'en ira comme elle est venue. Ce père qui, désespéré d'avoir forcé son fils, par sa parcimonie et sa sévérité d'ailleurs assez légitime, à courir chercher fortune dans les armées étrangères, se prive de tous les plaisirs, parce qu'il ne veut s'accorder aucune des jouissances dont son fils est sevré, et s'afflige des plus rudes labeurs, parce que son fils y est peut-être soumis, est certes une des plus touchantes créations du théâtre. Cependant cette tristesse sombre et désespérée, qui emploie ce qui lui reste de forces à se tourmenter et bourreler elle-même — je n'oserais pas le dire, si le poète lui-même ne m'y autorisait — est un accès de folie : Πρὸς Ἀθηνᾶν, δαιμονᾷς. [1]... ; Πᾶς πατὴρ μῶρος [2]... Mais un accès de folie ne peut former un caractère; il se dissipe avec la contrariété qui le cause. En considérant en soi et à part le fait accidentel qui sert de fondement à toute

1. Au nom d'Athéné, es-tu possédé?
2. Tout père est (un peu) fou.

la comédie, Ménédème, ce bourreau de soi-même, n'est qu'un de ces pères faibles, au cœur tendre jusqu'à la mollesse, et qui, ne sachant pas concilier l'autorité paternelle avec l'affection, ne sont pères qu'à demi.

Tel est aussi Micion dans les *Adelphes*.

Platon, dans une piquante critique de l'esprit d'égalité qui régnait à Athènes et qui avait passé de la cité dans la famille, représente les pères s'accoutumant à traiter leurs enfants en égaux et même à les craindre, et les enfants s'égalant à leurs pères et n'ayant pour eux ni respect ni crainte, parce qu'autrement leur liberté en souffrirait;... les jeunes gens voulant aller de pair avec les vieillards et leur tenant tête, soit en paroles, soit en actions, tandis que les vieillards, de leur côté, descendent aux manières des jeunes gens et s'étudient à copier leurs façons, dans la peur de passer pour des gens d'un caractère fâcheux et despotique [1]. Diphile et Philémon se sont complu à étaler et à flétrir les scandales de cette intempestive camaraderie, dont Ménandre n'aperçut pas, ou, systématiquement, ne voulut pas voir les conséquences. Nous ne voyons pas qu'il ait jamais mis en scène des pères partageant les désordres de leurs fils; mais il veut qu'ils soient leurs confidents, sans se douter qu'ils deviennent par cela même, jusqu'à un certain point, leurs complices. Au lieu de concevoir la paternité comme une espèce de royauté naturelle [2] — royauté qui ne s'exerce et ne se maintient que par des bienfaits et par l'affection, mais qui ne laisse jamais fléchir son autorité sans préjudice pour la famille, comme pour

1. *République*, VIII, p. 562 E, 563 A.
2. C'est la doctrine d'Aristote.

l'État — il aime à la mettre tout entière dans l'indulgence et dans la tendresse.

Nous sommes maintenant à même de mieux entendre l'idée première des *Adelphes* et les deux principaux personnages. Micion est opposé à Déméa, comme l'indulgence paternelle à la sévérité, pour démontrer que la première est plus efficace et vaut mieux que la seconde dans la direction des enfants. Il faut le dire, quelque ingénieuse que soit cette comédie dans sa conduite, quelque piquants qu'en soient les détails, Micion et Déméa sont moins des caractères vivants que des thèses personnifiées. Micion a bien de l'esprit, et c'est ce qui cache l'inconsistance qui est au fond de son personnage. Célibataire par crainte des charges du mariage, il s'est jeté dans le mal qu'il voulait éviter en adoptant Eschine, un des fils de son frère Déméa. Il affecte par système la plus grande complaisance et une sorte d'indifférence épicurienne pour les folies du jeune homme; et, malgré sa philosophie, il en est plus ému qu'il ne voudrait. Car s'il est ferme dans ses principes en face des reproches de son frère, il l'est beaucoup moins quand il est seul et qu'il a vent de quelque nouvelle incartade. Il s'inquiète, il se tourmente, trouvant que les désordres de son fils adoptif commencent à aller trop loin; mais il n'a pas le courage d'y mettre le holà : cela serait contraire à ses maximes, et sans doute aussi à sa faiblesse de cœur. A peine essaye-t-il, par quelque reproche détourné, d'arrêter dans une voie dangereuse celui qu'il a habitué à vivre avec lui sur le pied de l'égalité. Si Ménandre avait voulu démontrer la thèse opposée à celle qu'il soutient, il n'aurait pas fait choix d'un autre personnage : c'est là, selon moi, le défaut essentiel de sa comédie. Déméa

est mieux conçu, mais il finit par se démentir. C'est un de ces esprits bornés et excessifs qui gâteraient et feraient prendre en haine les meilleures causes. On lui pardonnerait sans doute, on l'approuverait même de vouloir diriger la conduite du fils qui lui reste, et de s'inquiéter de celle du fils qu'il a cédé, puisqu'aussi bien il y est intéressé dans les deux cas par sa qualité de père. Mais au manque d'esprit il mêle un vice de caractère qui n'est pas rare : il éprouve une secrète et maligne joie à trouver son frère en faute, parce que les idées de son frère ne sont pas les siennes, et qu'il tient pour insensé quiconque ne pense pas comme lui. C'est avec un air de triomphe insultant qu'il accourt reprocher à Micion les escapades du jeune Eschine, plus occupé qu'il est à s'informer des fredaines du fils qui n'est plus à lui, qu'à veiller sur la conduite du fils qui lui reste et qui demanderait toute son attention. Mais plus il triomphe de l'apparente folie de Micion et se complaît dans sa propre sagesse, plus il est trompé; excellent personnage de comédie et vrai caractère. Seulement, précisément parce qu'il est un vrai caractère, il ne devrait pas, si je puis le dire, se retourner tout à coup, comme on retourne un habit, quand il s'aperçoit de son erreur. Lui « le rustre, le dur travailleur, l'homme au front chagrin et sévère, l'économe âpre au gain » :

> Ἐγὼ δ'ἀγροῖκος, ἐργάτης, σκυθρός, πικρός,
> Φειδωλὸς [1],

il devient subitement plus complaisant et plus relâché que son frère Micion, contre lequel il s'est tant gen-

1. Ce vers, conservé par Photius (*Lexique*, p. 387), prouve que la faute de ce changement dans le caractère de Déméa est de Ménandre et non pas de Térence.

darmé. C'est une invraisemblance que Térence a eu raison de pallier, de corriger autant que faire se pouvait. Son Déméa cède, il est vrai, comme celui de Ménandre; il consent non seulement à donner les mains au mariage d'Eschine avec Pamphila, mais encore à laisser Ctésiphon, son autre fils, son vrai fils d'après les mœurs grecques et romaines, garder sa maîtresse, la joueuse de flûte, violemment enlevée au prostituteur. Mais en cédant, comme l'altière et acariâtre Crobyla, il conserve son humeur dure et hargneuse, et, pour faire pièce à Micion, il le contraint par ses obsessions à affranchir un esclave et à épouser la vieille Sostrata. Évidemment il n'a pas changé, et il reprendra bientôt sa vie sauvage et ses sermons grondeurs [1].

Ménandre avait représenté les relations de famille dans plusieurs autres comédies : les *Sœurs jumelles* (Δίδυμαι), les *Enfants d'un même père* (Ὁμοπάτριοι), l'*Amitié fraternelle* (Φιλάδελφοι), les *Arbitres* ou plutôt l'*Arbitre* (Ἐπιτρέποντες) [2], les *Cousins* (Ἀνεψιοί), et j'ajouterais volontiers la *Concubine* (Παλλακή). Mais les débris de ces pièces sont trop rares et trop insignifiants pour que j'ose dire qu'il y avait mis ou non des caractères bien tracés et nettement accusés. Au contraire, on pourrait supposer que l''Επίκληρος (*Héritière*), si elle répondait à

1. C'est uniquement au point de vue des caractères que j'approuve cette modification apportée par Térence à la comédie de Ménandre; car elle n'est pas heureuse comme dénouement. Elle fait de Micion un vieillard imbécile et ridicule : ce qui est contre l'esprit de toute la pièce.

2. 'Επιτρέποντες signifie littéralement recourant à l'arbitrage (d'une ou de plusieurs personnes). D'après un rhéteur anonyme, la femme et l'homme, dans la comédie de l'*Héritière*, prenaient pour arbitre leur petit enfant. Je croirais volontiers que le rhéteur s'est trompé et qu'il a mis l''Επίκληρος à la place des 'Επιτρέποντες. Dans tous les cas, qu'elle se rapporte soit à l'*Héritière*, soit à l'*Arbitrage*, cette indication du rhéteur anonyme manque dans la Collection Didot.

la *mulier dotata* des comiques latins, avait fourni à Ménandre un caractère où se réunissaient, pour se fortifier mutuellement, l'humeur tyrannique et sans règle dont les anciens faisaient le fond de la nature féminine, et les orgueilleuses prétentions nées de la richesse. Mais il est plus que douteux que le poète eût repris dans cette comédie le rôle de Crobyla. C'était, d'après le passage de Quintilien sur Ménandre, une pièce où se rencontraient des débats juridiques et qui, par conséquent, devait avoir son principe dans les lois qui réglaient la succession des orphelines : ce qui donne à supposer un jeune homme réclamant ou refusant la fortune et la main d'une orpheline, sa plus proche parente. L'héritière qui donnait le titre à la pièce, et qui ne paraissait peut-être pas en scène, ne pouvait donc être le type accompli de l'orgueil et du despotisme féminins.

Avant de passer aux fragments, mis sous des titres qui paraissent annoncer plus particulièrement des comédies de caractère, voyons les transformations que Ménandre fit subir à certains personnages, moitié réels, moitié conventionnels, qu'il avait reçus de ses devanciers. Du cuisinier, il n'y avait rien à faire; à peine Ménandre a-t-il touché à ce personnage grotesque. Mais il renouvela le soldat fanfaron, par la passion d'abord. Nous avons vu les scrupules d'amour vraiment remarquables de Thrasonidès et les fureurs jalouses de Polémon. Mais Polémon est un jaloux plutôt que le jaloux; et, à supposer que les scrupules, bien nouveaux pour un Grec et surtout pour un soudard, que Ménandre prêtait à son Thrasonidès, puissent fournir la matière d'un caractère, il est douteux que Ménandre se soit proposé de peindre autre chose dans ce personnage que les

faiblesses et les petites misères de l'amour. Les fanfaronnades, d'ailleurs, tenaient encore beaucoup trop de place dans l'un et l'autre personnage pour qu'ils fussent l'idéal, l'un du jaloux, l'autre de l'amoureux transi. Mais Ménandre avait reproduit le soldat fanfaron dans plusieurs autres comédies, dans le *Faux Hercule*, dans *Thrasyléon* ou *Cœur de Lion,* peut-être dans le *Capitaine recruteur* (Ξενολόγος) et dans les *Soldats* (Στρατιῶται), où il devait faire le principal personnage. Ce n'est pas dans ces comédies, toutefois, que nous lui voyons prendre une physionomie nouvelle, c'est dans le *Flatteur;* là il nous paraît sous les traits, déjà nettement accusés, du Fat. C'est d'abord le Fat, homme à bonnes fortunes [1]. « Tu as possédé, lui dit Colax pour chatouiller agréablement sa sottise, Chrysis, Coronée, Anticyre, Ischas, et la petite Nannion au minois si joli [2]. » Ménandre s'était-il borné à ce trait, ou avait-il développé ce caractère de fatuité dans le *Flatteur* ou ailleurs? C'est certainement d'un comique de son école, si ce n'est de lui [3], que vient le Pyrgopolinice de Plaute, qui « n'a pas moins de prétention, pour parler comme Naudet, à la faveur de Vénus qu'à la gloire de Mars ». Terreur des guerriers, il fait les délices des belles; il le croit du moins, ou il le dit, et cette vanité lui coûte cher. Notre fanfaron est ensuite le Fat, homme à bons mots. Car il a toutes les vanités. Il ne se contente pas de la gloire d'être un aussi grand buveur qu'Alexandre : « En Cappadoce, mon cher Stru-

1. Titre d'une comédie de Baron.

2. *Le Flatteur*, p. 3. — Le sot auquel s'adresse le flatteur s'appelait Bias ou le Fort dans Ménandre. C'est le Thrason de Térence.

3. Il y a, en effet, dans le *Miles gloriosus* un vieillard, très peu romain et profondément athénien, et qui ne peut avoir été peint que par Ménandre ou quelque poète imitateur de sa manière, comme Apollodore de Caryste.

thias, j'ai bu un condy d'or de la capacité de dix cotyles, trois fois de suite et tout plein. — Tu as bu alors plus que le roi Alexandre. — Pas moins, non, par Minerve, pas moins. — Exploit merveilleux [1] ! » Il lui faut encore la gloire du bel esprit, et ses plaisanteries ont la même finesse et la même légèreté que ses vanteries de buveur et de tranche-montagne. Malheureusement, nous ne connaissons plus cette nouvelle face de la fatuité du militaire que par l'*Eunuque* de Térence, où Struthias et Bias, qui étaient les personnages principaux du *Flatteur*, ne sont plus que des personnages épisodiques et secondaires sous les noms de Gnathon et de Thrason [2]. Ajoutez à cette double fatuité la sotte insolence de la richesse rapidement acquise : « Nous sommes riches, démesurément riches; voici de l'or de Cyndes et des costumes persans, et dans la maison nous avons des étoffes de pourpre, des ouvrages faits au ciseau et au tour, des figures en relief, de petites coupes, et d'autres où sont sculptés des animaux fabuleux, à moitié boucs, à moitié cerfs, et d'autres encore qui ont de grandes anses [3] », et vous aurez un des types les plus complets de la bêtise humaine. Seulement les traits divers qui forment cette figure ridicule sont dispersés de côté et d'autre; il ne semble pas que Ménandre les ait réunis pour en faire un de ces caractères qu'on ne refait pas. Il en est de même du parasite.

Ce n'est plus le glouton qui, pour satisfaire un insa-

1. Le *Flatteur*, fr. 1. — Le cotyle valant 2 litres 70, le condy devait contenir 27 litres.
2. Toute la première scène du troisième acte de l'*Eunuque* est certainement empruntée à Ménandre : c'est Térence lui-même qui nous en avertit dans son Prologue.
3. *Les Pêcheurs*, fr. 4.

tiable appétit, supportait sans sourciller les brocards, les injures et les coups. Il est devenu un personnage d'importance. Ménandre connaît encore ces gens « qu'on trouve toujours à l'entour des cuisines et que l'on surprend mesurant l'ombre pour savoir combien il y a encore de temps jusqu'au souper [1] »; mais s'il les raille en passant, il ne leur fait pas l'honneur de les mettre en scène. Son parasite n'a pas de ces grossières inquiétudes, parce qu'il sait que partout il est le bienvenu, que partout son couvert est mis et l'attend. N'est-il pas, comme l'écrit Plutarque se souvenant de la Nouvelle Comédie et de Ménandre, « le fidèle courtier et ministre des folles amourettes, exquis à merveille pour mettre au net le compte de la dépense d'un festin, non paresseux à faire apprêter un banquet, bien advenant à entretenir des concubines, sans honte et sans merci, quand on lui commande de parler des grosses dents à un fâcheux beau-père ou de chasser la femme épousée et légitime [2]! » Ce n'est pas, toutefois, dans ces fonctions d'officieux à tout faire ou de factotum diligent et empressé, qu'il paraît dans les rares fragments de Ménandre, ni dans les comédies imitées de lui par Térence [3]. Mais le parasite contenait en lui le complaisant ou le flatteur. Car le parasitisme n'est que l'art de vivre sans rien faire aux dépens des sots qui possèdent, et le seul moyen de s'emparer de l'esprit de ces dupes, c'est de caresser leurs faiblesses secrètes et leur vanité. Le parasite par excellence est donc, aux yeux

1. Plutarque, *de l'Ami et du Flatteur*, ch. IV. Le moraliste se rappelle ici un trait de satire lancé contre un certain Chéréphon par Ménandre (*la Colère*, fr. 2).

2, *De l'Ami et du Flatteur*, ch. XLI; trad. d'Amyot.

3. Le *Phormion*, qui nous présente le parasite sous cet aspect, est imité d'Apollodore et non de Ménandre.

de Ménandre, le flatteur; c'est sous ce titre même que le poète lui avait consacré une comédie entière, qui était un de ses chefs-d'œuvre, et dans laquelle, si nous en croyons Athénée, il avait tracé le caractère du flatteur avec la plus grande exactitude [1]. Nous ne connaissons plus guère cette pièce que par les emprunts de Térence dans son *Eunuque* [2]. Struthias, qui est devenu Gnathon chez le poète latin, fait avec complaisance cette profession de foi qui ne laisse aucun doute sur son caractère, ni sur le but que Ménandre s'était proposé. « Quelle différence, grands dieux! d'un homme à un homme, d'un sot à un homme d'esprit! Voici à propos de quoi me vient cette réflexion. Aujourd'hui, je rencontre en arrivant un individu de mon pays, un homme de ma condition, un brave garçon qui a fricassé, comme moi, tout son patrimoine. Je le trouve malpropre, dégoûtant, efflanqué, dépenaillé, affreusement vieux. — Hé! lui dis-je, que signifie cet équipage? — Que j'ai perdu tout ce que j'avais. Voilà où j'en suis réduit. Amis et connaissances, tout le monde m'a tourné le dos. Alors, le regardant d'un air de pitié : — Comment, repris-je, lâche que tu es? T'es-tu donc arrangé de manière à ne plus trouver en toi-même la moindre ressource? As-tu perdu ton esprit avec ton bien? Je suis de même condition que toi. Regarde-moi, quel air élégant, quel teint, quelle mise, quel embonpoint! Je suis riche et je n'ai pas le sou; je n'ai rien et rien ne me manque. — Mais j'ai un malheur,

1. Livre VI, p. 25 E. Κεχαρακτήρικε δὲ ὡς ἔνι μάλιστα ἐπιμελῶς τὸν Κόλακα Μένανδρος ἐν τῷ ὁμωνύμῳ δράματι.

2. Accusé d'être un plagiaire par son envieux Luscius, Térence déclare ne connaître ni le *Flatteur* de Nævius, ni celui de Plaute, — étaient-ce des imitations de Ménandre? — mais avoue qu'il a emprunté au *Colax* ou *Flatteur* du poète grec le parasite et le soldat fanfaron de son *Eunuque* (voy. le Prologue, v. 23-36).

moi; je ne sais ni faire le bouffon, ni supporter les coups[1]. — Et tu t'imagines que les choses vont de cette manière? Tu es à cent lieues de la vérité. C'était bon jadis pour les parasites du vieux temps. Nous avons une nouvelle manière de piper les oiseaux; et c'est moi qui suis l'inventeur de cette méthode. Il est certaines gens qui veulent être les premiers en tout et qui ne le sont pas; je m'attache à eux. Je ne fais pas métier de les égayer par mes bons mots, mais je ris des leurs et je m'extasie sur leur esprit. Quoi qu'ils disent, j'applaudis; l'instant d'après, s'ils disent le contraire, j'applaudis encore. On dit non, je dis non; oui, je dis oui. Enfin, je me suis fait une loi d'applaudir à tout. C'est le métier qui rapporte le plus aujourd'hui. — Tout en causant de la sorte, nous arrivons au marché. Aussitôt je vois accourir vers moi avec empressement tous les fournisseurs, marchands de marée, bouchers, traiteurs, rôtisseurs, pêcheurs, chasseurs, gens à qui j'ai fait gagner de l'argent quand j'en avais, et à qui j'en fais encore gagner tous les jours, depuis que je n'en ai plus. Ils me saluent, m'invitent à dîner, me font compliment sur mon retour. Quand mon misérable meurt-de-faim me voit en si grand honneur et si peu embarrassé de trouver ma vie, il se prend à me conjurer de le laisser se former à mon école. J'en ai fait mon disciple; et je veux qu'à l'exemple des sectes de philosophes, qui prennent le nom de leurs chefs, les parasites prennent un jour, s'il est possible, celui de Gnathoniciens[2]. » Ainsi, Struthias n'est pas un flatteur vulgaire; il est même en état de tenir école de flatterie;

1. Il croyait donc que les parasites devaient être de la famille des Duricapitons (*Persan*, v, 6), qui supportaient gaiement les soufflets et sur la tête desquels les convives cassaient les marmites (*Captifs*, 20-22).
2. *Eunuque*, acte II, scène III.

il a découvert une nouvelle méthode, la vraie méthode de l'art parasitique ou de l'art de flatter et de plaire; il la pratique avec tant de succès qu'outre la position avantageuse qu'il se fait auprès des sots aussi riches que vaniteux, il jouit encore du crédit le plus grand et le plus fructueux auprès de tous les fournisseurs qui vivent de leur bêtise. Il est donc passé maître dans la science de manier les gens comme il lui plaît et d'en tirer les profits les plus solides pour le prix de quelques belles paroles. Au moins, il s'en vante. Mais on aimerait à le voir pratiquer son industrie plutôt qu'à l'entendre en discourir. Or, si son rôle se bornait à ce qu'on entrevoit, tant par les vers trop rares qui restent du Κόλαξ que par les scènes de l'*Eunuque,* Struthias ne remplissait pas toute l'idée qu'on peut se faire d'un flatteur. Il a trop beau jeu avec la glorieuse stupidité de Bias, dont il se moque trop à découvert. Son rôle est presque tout entier en grosses flatteries et en persiflage. Sans doute, la scène de Bias-Thrason et de Struthias-Gnathon qui, au nom de cet illustre vainqueur, vient de remettre à Thaïs une jeune esclave de la plus grande beauté, est en elle-même une scène charmante. « — Tu dis donc que Thaïs me fait de grands remerciements. — Infinis. — Vraiment? Elle est enchantée? — Moins du cadeau lui-même que de ce qu'il vient de toi. C'est pour elle un vrai triomphe. — Il faut avouer que j'ai le don de rendre agréable tout ce que je fais. — Je ne suis pas à m'en apercevoir. — Le roi lui-même ne savait comment me remercier des choses les plus simples; il n'en était pas de même des autres. — Les autres ont beau faire ce qu'ils peuvent, un homme d'esprit sait toujours s'en approprier l'honneur : c'est ce qui t'arrive. — Tu l'as dit. — Ainsi donc le roi n'avait

des yeux..... — Sans doute. — Que pour toi? — Que pour moi. Il me confiait le commandement de ses armées, tous les secrets de l'État. — C'est merveilleux. — Et puis quand le dégoût du monde ou la fatigue des affaires le prenait, s'il voulait respirer, et pour ainsi dire..... tu m'entends? — Oui, se décharger l'esprit de toutes ces misères. — C'est cela. Alors il m'emmenait souper seul à seul avec lui. — Peste! voilà un roi qui a du bon goût. — Oh! c'est un homme qui se livre à peu de personnes. — J'oserai dire : à personne, s'il sait te goûter. — Les autres enrageaient..., l'un d'eux surtout, celui qui commandait les éléphants indiens. Un jour qu'il m'importunait plus que de coutume : Ami Straton, lui dis-je, est-ce parce que tu commandes à des bêtes que tu fais tellement le fier? — Voilà ce qui s'appelle un bon mot, un mot plein d'esprit. D'honneur, tu as cloué ton homme. Et qu'a-t-il répondu? — Il est resté muet. — Je le crois bien. — Et la manière dont j'embrochai le Rhodien en pleine table? T'ai-je conté cela, Gnathon. — Jamais, conte-le-moi, je te prie. (*A part.*) Ce sera pour la millième fois. — Je me trouvais donc à table avec le Rhodien que je te dis, un tout jeune homme. J'avais, par hasard, amené une fille; voilà mon Rhodien qui se met à prendre des libertés avec elle et à se moquer de moi. Que fais-tu donc, lui dis-je, impudent? Tu es un lapin et tu veux te faire fricasser? — Ah! ah! ah! — Qu'en dis-tu? — Délicieux, charmant, incroyable; rien de mieux. Mais le mot, je t'en prie, est-il bien de toi? Je le croyais d'un ancien. — Tu l'avais entendu? — Fort souvent; c'est un des meilleurs que l'on cite. — Il est de moi. » Puis il prouve à Thrason qu'il est aimé de Thaïs par cet argument irrésistible : « Puisqu'elle soupire après tes

cadeaux et qu'elle en est enchantée, c'est qu'elle t'aime de tout son cœur, et ce n'est pas d'aujourd'hui; il y a longtemps qu'il t'est facile de lui donner du souci. Elle a toujours peur que, si elle te fâche, tu ne portes ailleurs le tribut que tu lui payes maintenant. — Tu as raison; cela ne m'était pas venu à l'esprit. — Tu veux rire; c'est que tu n'y avais pas songé; tu l'aurais certainement beaucoup mieux trouvé que moi, Thrason [1]. »

C'est la mise en action aussi simple que piquante de cette observation morale très juste que le flatteur se moque, au fond de son cœur, de celui qu'il caresse, et, d'un autre côté, qu'il peut beaucoup oser, parce qu'il n'y a point d'appâts si grossiers que la vanité ne soit capable d'avaler : de sorte que ce qui semble raillerie et persiflage au spectateur impartial est, pour le vaniteux, la vérité même; encore ne suis-je pas assuré qu'il ne trouve les éloges les moins mérités et les plus énormes au-dessous de son indicible mérite. Il faut pourtant que cette ironie, cachée sous la louange, ne soit pas trop ostensible, à moins d'avoir affaire à un imbécile qui ne sent rien. « C'est ce qui n'échappe pas au flatteur, dit Plutarque; il sait se garder de se rendre suspect, à moins que, d'aventure, il ne rencontre quelque mignon glorieux bien paré ou quelque lourdaud qui ait un peu le cuir gros — *et, comme on dit vulgairement, qui soit un peu de grosse pâte;* — il se moque et gaudit d'eux à gorge déployée, comme Struthias en la comédie, foulant aux pieds et ballant sur le ventre de la sottise de Bias, *en manière de dire,* par les louanges qu'il lui donne, *sans que l'autre le sente :* Tu as bu plus que le roi

1. L'*Eunuque,* acte III, scène I.

Alexandre le Grand; — ou bien il se pâme et fond à force de rire, au sujet du Cyprien [1]. » De plus, ce texte de Plutarque confirme nos inductions précédentes sur le personnage du flatteur. Au lieu d'être le flatteur achevé, Struthias n'était, à beaucoup d'égards, qu'un flatteur vulgaire, mesuré et taillé en quelque sorte sur la sottise de l'imbécile qu'il flagornait. Aussi ne se défendait-il aucune moquerie à l'égard de Bias (ὅλῳ τῷ μυκτῆρι χρῆται) : ce que le courtisan émérite et parfait se garderait de faire auprès des princes et des hauts personnages dont l'orgueilleuse faiblesse est pour lui une source de faveurs et de revenus.

J'ai insisté sur le soldat fanfaron et sur le parasite, parce qu'ils sont, avec l'héritière, les seuls personnages de Ménandre, présentant une ébauche de caractère, que nous connaissions réellement. Que pouvons-nous dire du *Défiant*, du *Calomniateur?* Ce sont pour nous de simples titres ou étiquettes qui ne nous apprennent rien de la nature ni de la valeur de ce qui était mis dessous. Nous ne savons même pas si l'Αὐτὸν πενθῶν (*Celui qui pleure sur lui-même*) représentait le mélancolique, comme le suppose M. Benoît, ou si, comme je le crois, c'était le caractère décrit par Théophraste sous le nom de Μεμψίμοιρος (celui qui aime à se plaindre de sa destinée). Je doute fort que l''Επαγγελλόμενος [2] soit le vantard, comme tra-

1. *Du Flatteur et de l'Ami*, ch. XI; tr. Amyot; les mots soulignés ne sont pas dans le texte. — Le Cyprien dont il s'agit ici est le jeune Rhodien dont parle Térence.

2. On traduit généralement ce mot par *Sponsor* (répondant, garant). — Voici la traduction des vers sur lesquels M. Benoît se fonde dans sa conjecture : « Relève par ta fierté la bassesse de ton origine; ce sera d'un bel effet sur les étrangers, mon ami; mais si toi-même tu te fais humble, si tu t'annules toi-même, alors le ridicule devient ton partage. » M. Benoît y ajoute les deux vers suivants, qui n'ont peut-être aucun rapport

duit M. Benoît d'après quatre vers qui rentrent, en effet, dans cette idée, mais qui pourraient bien ne pas appartenir au principal personnage. Quant à l'Avare proprement dit, je n'oserais affirmer, sur la foi d'Alciphron [1], que Ménandre l'eût jamais mis en scène. Il y avait dans son théâtre beaucoup de vieillards, — pères ou grands-pères, — économes, regardants, serrés, qui se montraient assez peu disposés à délier les cordons de la bourse pour payer et entretenir les folies de leurs enfants. Mais ce n'est point là précisément l'avarice.

La superstition est le travers que Ménandre paraît avoir attaqué avec le plus d'insistance. C'est qu'elle était déjà une des plaies les plus profondes de la Grèce, corrompue par son contact toujours plus intime avec l'Asie, et que les contemporains du poète auraient pu dire bien avant Plutarque : « O Grecs, que de maux vous avez été chercher chez les Barbares [2]! » Ménandre touchait sans doute à cette infirmité mentale dans sa *Thessalienne;* mais cette comédie était moins une pièce de caractère qu'une pièce d'amour analogue, par son sujet, à la *Magicienne* de Théocrite [3]. Il devait entrer plus avant dans la matière, tant dans son *Trophonios* que dans son *Menagyrtès* ou *Desservant de Cybèle;* malheureusement il n'en reste rien qui puisse nous éclairer sur le sujet précis des piè-

avec les premiers : « Pour faire réussir un discours impudent, il n'y a qu'un moyen, c'est de le faire court et de bien saisir l'à-propos. »

1. Toute l'Égypte est en l'air dans le désir d'entendre *tes avares*, tes amoureux, tes superstitieux, tes défiants (Πάντα μετέωρα νῦν ἐστι βουλόμενα .... ἀκοῦσαι φιλαργύρων καὶ ἐρώντων καὶ δεισιδαιμόνων, καὶ ἀπίστων). Liv. III, let. 4.

2. Vers cité par Plutarque et dont j'ignore la provenance. *De la superstition*, ch. III.

3. Cette supposition paraît confirmée par la 37e lettre, liv. I, d'Alciphron, et par le 4e dialogue de Lucien (*Dialogues des hétaires*), opuscules inspirés sans doute par la *Thessalienne*.

ces ni sur les personnages. Quant à son *Inspirée* (Θεοφορουμένη), nous n'en connaissons[1] que la moralité générale indiquée par ce vers : « Celui qui a le plus de raison, voilà le meilleur devin et le meilleur conseiller. » Nous entrevoyons mieux ce qu'étaient les comédies de la *Prêtresse* et du *Superstitieux*[2]. Une femme, Rhodé, distinguée tant par l'éducation que par la naissance, mais égarée par le fanatisme, s'oubliait jusqu'à se faire inscrire parmi les prêtresses décriées de Cybèle; prêtant l'oreille à des charlatans religieux, elle espérait et se vantait d'avoir, par de ridicules cérémonies, tout pouvoir sur les puissances du ciel. « Non, femme, lui criait son mari, il n'y a pas de Dieu qui sauve un homme par l'intermédiaire d'un autre homme[3]. Le mortel qui n'aurait qu'à heurter des cymbales pour forcer à son gré une divinité de descendre vers lui; celui, dis-je, qui ferait

1. Le fragment capital de cette comédie n'a rien à voir avec la superstition. Le voici : « Si quelqu'un des Dieux venait à moi et me disait : — Craton, quand tu seras mort, tu devras revivre, et tu seras ce que tu voudras, chien, mouton, bouc, homme ou cheval; car c'est une destinée que tu vives deux fois : choisis donc ce qui te plaît. — Tout, répondrais-je aussitôt, fais-moi tout plutôt qu'homme. C'est le seul des animaux qui soit heureux ou malheureux sans le mériter. Un cheval généreux est mieux traité qu'un autre; si tu es un bon chien, tu seras bien plus en honneur qu'un chien dégénéré. Un coq vaillant est mieux nourri que le coq bâtard qui le craint comme valant mieux que lui. Mais un homme bien né, d'un bon naturel, d'excellentes habitudes, n'est d'aucun prix en ce siècle. Le premier rang appartient au flatteur, le second au sycophante, le troisième au médisant. Il vaut mieux naître âne que de voir ceux qui valent moins que vous vivre avec plus d'éclat. »

2. A toutes ces comédies, se rapportant plus ou moins aux idées et pratiques religieuses, faut-il ajouter le Ψοφοδεής? Oui, si ce titre signifie le timoré; mais rien ne nous assure de ce sens. Psophodéès doit être plutôt pris dans sa signification première de peureux ou d'homme qui tremble à tout bruit. C'est le δειλὸς ou lâche de Théophraste.

3. Nous trouvons une satire analogue dans ces quatre vers de l'*Écuyer :* « Je n'aime point une divinité qui se promène par voies et par chemins avec une vieille femme, et qui se glisse dans les maisons à l'aide d'un tableau. Un vrai et légitime Dieu ne sort pas de chez lui et fait le salut de ceux qui lui ont élevé une statue. »

cela, serait plus grand que Dieu même. Mais ce ne sont que d'audacieux artifices, inventés par des impudents pour vivre de la crédulité publique, dérisions, Rhodé, pour abuser de la sottise humaine. » Ce discours avait si peu d'effet sur la malheureuse, qu'oubliant sa dignité et la pudeur, elle courait à travers les rues et les places, à la suite de la bruyante procession de la *Grand'mère*. « C'est passer, ô femme, par-dessus les bornes prescrites à une épouse légitime que de franchir le seuil de ce vestibule. A la porte du vestibule, la femme qui se respecte doit s'arrêter. Mais se jeter dans la foule et courir les rues en hurlant des injures aux passants, c'est le fait d'une chienne, Rhodé. » Mais, au lieu d'entendre critiquer les égarements de cette pauvre folle, on voudrait la voir agir, parce que c'est dans l'action seulement qu'on saisit le développement d'un caractère, et nos fragments sont absolument muets sur l'intrigue et la conduite du drame. Il y avait certainement une ébauche au moins, un commencement de caractère dans le *Superstitieux* (Δεισιδαίμων), et le peu de textes qui nous en restent nous montrent quelque peu sa sottise en action. « Que cet accident me tourne à bien, Dieux vénérables! En attachant ma chaussure, j'ai cassé la courroie de mon soulier droit. — Et ce n'est pas merveille, radoteur. La courroie était tout usée, et, dans ta ladrerie, tu ne voulais pas acheter des chaussures neuves[1]. » Mais cet accident n'était-il pas un vrai présage? Notre homme sent qu'il va tomber malade. Il a donc quelque gros péché d'omission ou de commission sur la conscience. Il ne sait lequel; mais il n'en fera pas moins des cérémonies expiatoires. Qu'on lui dise tant

1. *Le Superstitieux*, fr. 4.

qu'on voudra que sa maladie vient d'une cause naturelle, et non de l'oubli de quelque pratique religieuse ni de la colère des dieux! Il n'en prendra pas moins quelque magicien pour médecin : « Prends exemple des Syriens. Quand, pour avoir mangé du poisson avec excès, ils voient enfler leurs jambes et leur ventre, ils prennent un sac et vont dans la rue se coucher sur un fumier afin d'apaiser la Déesse par cette humiliation profonde [1]. » Les amis de Phidias, — c'était le nom du superstitieux, — à cet argument sans réplique, n'ont plus qu'à le laisser faire et à lui dire : « Si tu avais une maladie réelle, Phidias, il te faudrait y chercher un remède réel aussi. Mais tu n'as rien. C'est un remède chimérique que tu as trouvé à un mal chimérique : sois sûr de son efficacité. Que des femmes rangées en cercle te fassent donc les frictions prescrites et qu'elles brûlent le soufre autour de toi. Allons, asperge-toi d'une eau puisée à trois sources, après y avoir jeté du sel et des lentilles [2]. » Mais tout cela, ce sont les dehors de la superstition; n'avait-elle pas d'autres conséquences moins inoffensives, sinon pour Phidias, que ces puérilités troublent et rendent misérable, au moins pour sa femme, pour son fils ou pour sa fille; en un mot, la superstition se trahissait-elle chez lui par des folies, comme celles d'Orgon dans le *Tartufe*,

1. Fr. 6.

2. A ces fragments du *Superstitieux* faut-il ajouter le 5e des fragments incertains? « Tous les animaux sont bien plus heureux et bien plus sensés que l'homme. Et, d'abord, considère-moi cet âne : c'est un être bien misérable incontestablement. Mais aucun mal du moins ne lui arrive par son fait; il n'a que ceux que la nature lui a départis; tandis que nous, outre les maux qui nous arrivent nécessairement, nous nous en créons bien d'autres à nous-mêmes. Nous voilà inquiets si l'on éternue; si l'on prononce une mauvaise parole, nous nous fâchons. Un songe qu'un autre a eu nous épouvante. Qu'une chouette vienne à gémir, nous pâlissons : sans compter rivalités, gloire, ambition, lois, maux de toute sorte que nous avons ajoutés par surcroît à ceux de la nature. »

qui pussent servir de fondement à une vraie action dramatique? Nous sommes condamnés à l'ignorer.

Même question sans réponse au sujet du *Quinteux*. Nous voyons bien que Smicrinès est un être assez désagréable, et, comme dit Casaubon, un de ces hommes moroses et dégoûtés à qui rien ne plaît que ce qu'ils font, si même ils ne sont pas mécontents de ce qu'ils font. Tout l'irrite; il trouve à redire à tout. Il consent bien que l'on sacrifie aux Dieux, pourvu que les sacrifices soient à bon marché : « Car, voilà, dit-il, comme ils sacrifient, ces fripons qui emportent des mannes et des corbeilles pleines, non pour les Dieux, mais pour eux-mêmes. L'encens a quelque chose de plus religieux, ainsi que la galette sacrée; alors, du moins, le Dieu reçoit toute l'offrande déposée dans la flamme. Mais eux, c'est un bout d'entrecôte, ou le foie, ou les os, toutes choses qui ne se mangent pas, qu'ils réservent aux Dieux, et ils ne manquent pas d'avaler le reste [1]. » Cela donc le choque, que le prêtre vive de l'autel; cela ne le choque pas moins qu'on veuille bien vivre chez lui. Il devait se récrier à toutes les dépenses utiles ou inutiles, ne prêcher qu'épargne, que travail, quitte à se fâcher encore si l'on obéissait à ses idées moroses, parce qu'on ne travaillait et n'épargnait pas assez à son gré. Une partie de son humeur

1. Le *Quinteux* (Δύσκολος), fr. 2. — Idées analogues, quoique dans un autre dessein, dans la Μέθη ou le *Festin*, fr. 1 : « Les Dieux ne nous traitent-ils pas comme nous les traitons nous-mêmes? On conduit au temple une chétive petite brebis de dix drachmes au plus. Mais que ne dépensons-nous pas le même jour pour des joueuses de flûte ou de harpe, ou bien en parfums, en vin de Thasos, en anguilles, en fromage, en miel? Le tout monte au moins à un talent. Ainsi, nous méritons que les Dieux, même quand il leur plaît d'agréer notre sacrifice, ne nous accordent que pour dix drachmes de leurs faveurs... Pour ma part, si j'étais Dieu, je ne souffrirais pas qu'on mît jamais sur l'autel les reins d'une victime sans y joindre une anguille digne de faire mourir d'envie notre parent Callimédon. »

atrabilaire tenait à son avarice, si l'on s'en rapporte à cette leçon que lui fait son fils : « Tu me parles sans cesse d'argent, chose bien inconstante. Ah! si tu es sûr de conserver tes richesses, garde-toi alors d'en rien donner à personne, puisque tu en es le maître. Mais si tout ce que tu possèdes appartient plus à la fortune qu'à toi, pourquoi, mon père, en envier leur part à d'autres? Elle pourra bien, dans son caprice, te les enlever pour les donner à un indigne. C'est pourquoi je te dis, moi, que tout le temps que tu en es maître, tu dois en user généreusement, mon père, pour aider tout le monde et pour faire autour de toi le plus d'heureux que tu pourras. Car le bien qu'on a fait est le seul impérissable; et s'il t'arrive jamais quelque revers, tu pourras espérer qu'on en usera de même pour toi à ton tour. Oh! qu'il vaut bien mieux avoir un ami au soleil qu'un trésor caché, qu'on garde enfoui sous la terre. » On peut entrevoir, d'après ces dispositions du père et du fils, que le fond du drame était sans doute cette guerre si fréquente, dans la Nouvelle Comédie, entre la parcimonie d'un vieillard et la prodigalité honnête ou peu morale d'un jeune homme. Mais alors l'action, si cette conjecture était fondée, dépendrait moins de l'humeur chagrine que de l'avarice de Smicrinès, qui ne serait ainsi qu'accidentellement le *Dyscolos* ou le Quinteux.

Je sais que, lorsqu'on examine les fragments de Ménandre, il faut tenir grand compte de la voie par laquelle ils nous sont arrivés, et qu'avec de pareilles données il y aurait de la témérité à se prononcer trop catégoriquement sur la nature de son œuvre. Que serait, par exemple, la comédie de Molière réduite à une anthologie morale, où l'on ne lirait que ce qu'il y a de plus

général dans les discours de ses Aristes et de ses Philintes? Mais, quand je considère la constitution de la fable dans toutes les comédies latines qui nous sont parvenues et que, de plus, je me rappelle le mot d'Ovide : « Nulle pièce de Ménandre sans amour », et celui de Plutarque : « L'amour est la cheville ouvrière de tout le théâtre de Ménandre », je ne puis m'empêcher de penser que la fable habituelle, dans laquelle étaient jetés les personnages, était peu favorable au développement des caractères; que c'est pour cela qu'il n'y en a pas un seul dans toutes les pièces de Plaute et de Térence qui dépasse un simple croquis, et qu'il n'y a pas lieu réellement de distinguer dans Ménandre, non plus que dans ses imitateurs, la comédie de caractère de la comédie d'intrigue. Mais, si Ménandre a plutôt entrevu la comédie de caractère à travers la comédie d'intrigue, qu'il ne s'en est saisi d'une prise puissante pour l'en dégager, il n'y a pas de poète qui ait su peindre d'une touche si fine et si délicate, non seulement les vives et charmantes saillies de la passion, mais encore ces mœurs ou ces convenances naturelles, dont Aristote a donné de si profondes analyses, et que les logographes ou écrivains de plaidoyers mettaient tant d'art à faire valoir dans leurs discours. Toutes ses comédies — qu'elles aient pour titre le nom propre d'une personne réelle, comme *Glycère*, *Thaïs*, *Phanium*, ou bien un mot qui désigne un métier et même un simple accident, comme les *Pêcheurs*, l'*Armateur*, l'*Écuyer*, la *Femme tondue*, la *Femme battue*, la *Femme mise en vente*, etc., ou bien, enfin, une épithète qui semble annoncer un caractère, comme le *Quinteux*, le *Superstitieux*, le *Flatteur*, — toutes ses comédies, dis-je, se distinguaient par la peinture naïve de la passion et

par l'observation exacte des convenances naturelles ou des mœurs. J'ajoute qu'aucun poète ne les a représentées d'une manière plus aimable. C'est ce qui paraît dans beaucoup de sentences qu'il avait certainement prêtées à des esclaves; elles sont tout l'opposé de l'esprit de bravade et de révolte si fortement exprimé par Plaute. C'est ce qui paraissait surtout dans la peinture de ses jeunes hommes. S'ils n'avaient pas une physionomie très individuelle, s'ils ne se distinguaient pas les uns des autres par des traits nettement prononcés, ils avaient tous le charme de la grâce et de la vie. Ardents, généreux, naturellement bons, innocents jusqu'au sein de leurs désordres qui venaient moins de corruption que de chaleur de sang et d'exubérance de jeunesse, ils étaient affectueux pour les femmes auxquelles ils s'attachaient, et pleins d'un tendre respect pour ces pères qui contrariaient leurs amours, bien loin d'étaler cette effronterie emportée que les héros de Plaute ont peut-être empruntée à ceux de Diphile et de Philémon. Mais je ne veux point refaire ce que Sainte-Beuve a trop bien fait pour qu'on y touche après lui. Les qualités charmantes qu'il relève et admire dans les jeunes gens de Térence étaient sans doute celles des jeunes gens de Ménandre, qui, en cette partie, à ce qu'il semble, avait trouvé un égal dans son imitateur.

Quoi qu'il en soit, la comédie d'intrigue d'Antiphane, d'Eubule et d'Alexis, renouvelée, transformée par Diphile, Philémon et Ménandre, donna naissance à la comédie morale (ἠθικὴ), et celle-ci contenait, laissait déjà percer par maint endroit la comédie de caractère. La gloire de Ménandre, c'est d'avoir effacé ses devanciers et ses rivaux au point qu'il fut regardé comme le représentant de cet art nouveau dans lequel les mœurs et la passion

dominent. Peut-être ne le placerions-nous pas aussi haut qu'a fait l'antiquité, qui le rangeait parmi les trois ou quatre souverains de la poésie (*in summis*). Il n'avait (on peut le dire sans le rabaisser) ni la verve étincelante d'Aristophane, ni la profondeur et les puissantes combinaisons de Molière; et dans toute sa manière règne une certaine mollesse qui n'est pas sans grâce, mais qui décèle quelque fatigue dans l'esprit grec, toujours vivace après une si longue fécondité. Il n'en mérite pas moins le titre de créateur; car, outre qu'il ne connaît point de supérieur, ni peut-être d'égal dans ce que l'ancienne rhétorique appelait les mœurs, il a cette bonne fortune de pouvoir être considéré, si l'on excepte la comédie d'aventure, comme le père de toute la comédie venue après lui ou de la comédie universelle.

CHAPITRE XXI

FIN DE LA COMÉDIE GRECQUE

Comédie Attique. — Apollodore de Caryste, le seul vrai Ménandrien que nous connaissions. — Chez les autres, la Comédie Nouvelle semble mal dégagée de la Moyenne : personnalités violentes sous les successeurs d'Alexandre. — Diverses espèces de cuisiniers savants, leurs hâbleries; critique des philosophes. — Révolte de l'hellénisme contre l'atticisme; rapide décadence d'Athènes et de son théâtre. — Comédie italiote; ses caractères d'après les auteurs qui l'ont cultivée: hilarodie, magodie, mime. — Rhinthon, Blæsos, Skiras, Sopater et titres de leurs drames. — Pour le mime, ni noms d'auteurs, ni titres. — La comédie italiote disparaît devant la comédie latine.

Il nous reste à exposer les dernières destinées de la comédie, non plus seulement chez les Attiques, mais encore chez les Grecs en général. Car la comédie dorienne, disparue avec Épicharme et Dinoloque, eut une sorte de regain dans l'Italie méridionale, à peu près vers le temps où finissait Ménandre.

Suite et fin de la comédie attique, comédie italiote ou Rhinthonienne dernier effort de l'art dramatique en Grèce, tel sera l'objet de ce chapitre final.

Les anciens comptaient soixante-quatre poètes de la Comédie Nouvelle, dont sept figuraient dans le canon des Alexandrins [1]. Que nous reste-t-il de tout ce riche déve-

1. Τῆς δὲ νέας κωμῳδίας γεγόνασι μὲν ποιηταὶ ξδ, ἀξιολογώτατοι δὲ τούτων Φιλήμων, Μένανδρος, Δίφιλος, Φιλιππίδης, Ποσείδιππος, Ἀπολλόδωρος. — Apollodore doit probablement se dédoubler en Apollodore de Caryste et Apollodore de Géla, ce qui donnerait les sept, proposés pour modèles.

loppement de poésie comique? Le catalogue fort incomplet des auteurs et de leurs œuvres, avec des citations décousues qui deviennent de plus en plus rares à mesure qu'on approche de la fin. C'est à peine si Meineke retrouve mentionnés par leurs noms vingt-six poètes de la Comédie Nouvelle. Quand même on ajouterait sept ou huit noms à cette liste, elle n'atteindrait que la moitié du chiffre donné par l'Anonyme. Et ces poètes nous sont arrivés dans un tel état de ruine qu'il est absolument impossible d'apprécier leur talent relatif et de connaître la nature de ce talent. Il ne faut excepter qu'Apollodore de Caryste, qui a eu la bonne fortune, comme Ménandre, d'être imité par Térence. C'est donc le seul sur lequel je m'arrêterai quelque peu.

On a pu hésiter longtemps sur l'original du *Phormion* et de l'*Hécyre* ou *Belle-Mère*, quoique Pétrarque eût mis sur la véritable voie dans sa biographie de Térence. Car il se demandait si l'auteur grec était Apollodore de Géla, contemporain de Ménandre, ou un autre Apollodore qu'il appelait Apollodore le Corinthien. La question a été définitivement tranchée par la notice d'un anonyme, retrouvée par Angelo Maï, sur les comédies de Térence. « Il y a de Térence, est-il dit dans cette notice, quatre pièces traduites de Ménandre, l'*Andrienne*, l'*Eunuque*, les *Adelphes* et l'*Homme qui se châtie lui-même*, et deux d'Apollodore de Caryste, l'*Hécyre* et le *Phormion* [1]. » Or, à lire les vers, il est vrai, bien rares que Donat nous a conservés de ces deux pièces comparées à celles de Térence, on

1. Ang. Maï, t. V, *Fragmenta Plauti et Terenti*, p. 38. « Fabulæ ejus (Terentii) extant quatuor e Menandro translatæ, Andria, Eunuchus, Adelphi, Heautontimorumenos, duæ ex Apollodoro Caricio (*sic*), Hecyra et Phormio. » Est-ce de ce *Caricius* que Pétrarque avait tiré son *Corinthius*?

pourrait croire que le comique latin les a traduites à peu près mot à mot du grec, et prendre à la lettre deux anciennes didascalies, conçues dans les mêmes termes : Tota Græca Apollodori. Ce n'est pas toutefois de cinq ou six vers de la *Belle-mère*, de huit ou neuf du *Phormion*, transportés littéralement de l'œuvre d'Apollodore dans celle de Térence, qu'on peut tirer une pareille conclusion. Mais la place de ces vers, les modifications mêmes de certaines scènes par le poète latin prouvent qu'il suivait d'assez près son original grec. L'exposition devait être à peu près semblable dans la *Belle-mère* des deux auteurs, car les premiers vers de Térence sont pris mot à mot d'Apollodore, et ces vers contiennent, sous forme de maxime, l'idée de toute la scène : « Par Pollux [1], combien on trouve peu d'amants solidement fidèles aux courtisanes, Syra. » Au second acte, scène I, Lachès querellait sa femme Sostrate, comme le prouvent ces mots qui se lisent dans l'un et l'autre poète : « (Femme) tu me prenais donc tout à fait pour une pierre (pour un stupide)? » Dans l'un comme dans l'autre, le jeune homme (acte III, scène I) dépeignait ses embarras soit dans un monologue, soit dans une conversation avec son esclave. C'est ce que prouve cette note de Donat, à propos des vers : « Nous tous, qui nous trouvons dans quelque difficulté, tout le temps qui nous sépare (du dénouement), jusqu'à ce que (notre sottise)

1. Didascalies citées par Meineke, *Hist. Crit.*, p. 464 :

> Ὀλίγαις ἐραστὴς γεγον' ἑταίραισι, Σύρα,
> βέβαιος :
>
> Per Pol quam paucos reperias meretricibus
> Fideles evenire amatores, Syra.
> (Acte I, sc. I, vers 1, 2.)

Des exemplaires portaient *paucis* au lieu de *paucos* : leçon encore plus rapprochée du texte original.

soit découverte, nous le tenons pour autant de gagné. — Tout ce passage est d'Apollodore. » Même acte, scène III, Lachès prononçait dans Térence la maxime : « Selon que les événements se présentent à nous, nous sommes tour à tour fiers ou humbles [1]. » Donc la situation était la même dans les deux pièces. Enfin même acte, scène IV, Lachès, pour se débarrasser de son esclave, l'envoyait au port, attendre un personnage purement fictif; car au sujet des vers : « Grand, rubicond, aux cheveux crépus, gros, aux yeux verts, » Donat fait la remarque suivante : « On accuse Térence d'ignorance pour avoir dit que son Myconien avait les cheveux crépus, tandis qu'Apollodore l'avait fait chauve, d'après le proverbe grec *Myconien chauve.* » Ce sont là de bien misérables débris, ils suffisent cependant pour prouver que Térence, dans la *Belle-mère,* suivait d'assez près son original, au moins quant à l'ordre et au développement de l'action. Cela est encore plus sensible pour le *Phormion* [2]. L'exposition qui commence par les doléances de l'esclave Géta se continue dans Térence par le récit des fredaines des deux jeunes gens, Antiphon et Phædria, en l'absence de leurs pères. Je ne dis pas que Térence a traduit Apollodore, mais il a suivi évidemment la même marche; cela résulte du petit nombre de vers ou d'informations que Donat nous

1. Omnibus nobis ut res dant sese,
Ita magni atque humiles sumus :

Οὕτως ἕκαστός ἐστι διὰ τὰ πράγματα
Ἢ σεμνὸς ἢ ταπεινὸς.

2. Le titre grec était « l'homme qui revendique en justice » (ἐπιδικαζόμενος). Parfois ce titre est cité Ἐπιδικαζομένη. Peu importe, c'était toujours le parasite Phormion qui revendiquait pour Phanium la main du jeune Antiphon, sous prétexte qu'Antiphon était le plus proche parent de la jeune fille, laquelle ne paraissait que par son nom dans la comédie.

a conservés. Géta se plaignant des cadeaux qu'il lui faut faire et qui mangent ses économies, à la naissance de l'enfant, au jour de son initiation, Donat remarque que Térence a suivi Apollodore, chez lequel lui, Donat, a lu qu'en Samothrace les enfants sont initiés à un certain âge, comme c'est la coutume chez les Athéniens. Quant au récit qui suit les doléances de Géta, Donat, en nous citant les mots de Térence : « Nos otiosi operam dabamus Phædriæ », et en nous disant que ce passage est d'Apollodore, nous avertit suffisamment que Térence continue à suivre l'auteur grec dans son exposition : ce qu'il confirme lorsqu'il ajoute : « Dans Apollodore c'est le perruquier qui rapporte la fâcheuse position de Phanium, et qui dit qu'il a coupé dernièrement la chevelure de la jeune fille; ce que Térence a modifié. » Térence a en effet retranché ce détail expressif qui marque si bien l'extrême pauvreté et l'abandon de Phanium, et au lieu de mettre le récit de sa misère dans la bouche du perruquier, il le met dans la bouche d'un jeune homme qui en était touché jusqu'aux larmes (intervenit adolescens quidam lacrymans); mais quelques modifications qu'il eût apportées dans le détail de l'exposition, elle était au fond la même dans le poète latin et dans le poète grec. Les péripéties ne pouvaient être sensiblement différentes. En effet, quand Antiphon s'écrie dans Térence : « Quelle crainte c'est pour moi que l'arrivée de mes oncles! » Donat écrit en note : « Antiphon ne désire pas que son oncle arrive sain et sauf, d'après Apollodore, et montre par là que le salut de son oncle ne s'accorde pas avec ses propres intérêts. » Mais Antiphon était dans le même embarras dans Apollodore que dans Térence, et chez l'un comme chez l'autre il avait recours aux services de Phormion, ce

fidèle ami : « Solus est homo amico amicus [1] ». La fable se poursuivait donc dans l'un et l'autre comique avec des incidents et des péripéties semblables. C'est ce qu'achèvent de démontrer quelques vers du IVe acte de Térence, rapprochés de ceux qu'a conservés Donat. Démiphon dit dans Térence : « C'est la vieillesse elle-même qui est ma maladie », et quelques vers plus bas : « Car de tout ce qui m'appartient je suis la seule chose qui m'appartienne ». Et Donat nous apprend que ces mots sont littéralement traduits d'Apollodore [2]. Enfin Donat nous dit que ce n'était pas un esclave comme dans Térence, mais le vieux Démiphon qui faisait cette réflexion au sujet de la dot qu'on lui réclamait pour Phanium : « Il importe peu qu'on n'ait pas reconnu de fille : il s'en trouve une qui réclame une dot », et que dans les deux poètes le vieillard était menacé par Phormion de mille procès.

Quelques changements donc que Térence ait faits à la *Belle-mère* et à l'*Homme qui revendique en justice* d'Apollodore, on ne peut douter qu'il n'ait pris à l'auteur grec le fond même de l'*Hécyre* et du *Phormion*. Il avait fait avec Apollodore ce qu'il faisait avec Ménandre; tantôt il le traduisait mot à mot, tantôt il le traduisait librement; tantôt il l'abrégeait, notamment lorsqu'il s'agissait ou des réflexions un peu longues dans lesquelles Apollodore se complaisait à la mode des poètes de son pays, ou de particularités trop propres à la Grèce et qui n'auraient pas été comprises du coup par le public de Rome. Tantôt il y ajoutait, pour combler les vides que ces changements faisaient, quelque scène, ou de son invention, ce qui

1. Μόνος ἐπίσταται φιλεῖν φίλους.
2. Τὸ γῆρᾶς ἐστιν αὐτὸ νόσημα.
Ἐγὼ γάρ εἰμι τῶν ἐμῶν ἐμὸς μόνος.

devait être rare, ou empruntée à quelque autre comédie et qui pouvait sans violence être introduite dans sa pièce. En un mot, il le modifiait de mille manières dans le détail, mais il changeait bien peu de chose à la fable et aux incidents qui la diversifiaient et la développaient.

Cela nous conduit à une autre considération sur la manière et le génie d'Apollodore. Si nous n'en étions pas avertis par les anciens, nous ne nous apercevrions pas que l'auteur de l'*Adrienne*, de l'*Homme qui se punit lui-même*, de l'*Eunuque* et des *Adelphes* passe à l'imitation d'un autre modèle dans l'*Hécyre* et le *Phormion*. Ni la contexture du drame, ni les mœurs des personnages, ni la nature des sentiments et des idées, ni le style ne diffèrent sensiblement. Évidemment Apollodore de Caryste était un successeur et un imitateur de Ménandre, un Ménandre quelque peu affaibli, peut-être : ressemblance, pourrait-on dire, qui vient de l'art de Térence. Non; si les deux poètes imités n'avaient pas eu de profondes affinités et entre eux et avec le génie du poète latin, les différences seraient sensibles entre des pièces d'auteurs différents, comme elles le sont dans Plaute, qui cependant paraît avoir eu plus de spontanéité d'esprit que n'en avait Térence. C'est donc bien un imitateur de Ménandre et, ne craignons pas de le dire, presque un autre Ménandre que nous lisons dans l'*Hécyre* et le *Phormion*.

Des 47 comédies d'Apollodore de Caryste, à peine en connaissons-nous 9 par leurs titres et par des fragments trop rares et trop courts pour servir de base à une appréciation littéraire. Mais à la lumière des deux comédies fidèlement imitées par Térence, il n'est peut-être pas impossible de retrouver dans ces fragments, par eux-

mêmes sans grande signification, quelques traits de la physionomie de l'auteur.

Un seul titre, *le Calomniateur* (Διάβολος), paraît indiquer une pièce de caractère. Il n'en reste malheureusement que trois vers qui ne nous disent rien de la nature du sujet, s'il s'agissait d'un homme qui par aventure a calomnié ou d'un calomniateur en quelque sorte de profession, c'est-à-dire si le *Diabolos* était une comédie de caractère ou une comédie d'intrigue. Mais s'ils nous laissent dans le doute sur la nature de la pièce, ces trois vers sont dans le goût et dans le tour de la plaisanterie discrète et piquante de Ménandre. « La porte est fermée avec des moufles; mais il n'est pas encore né l'architecte capable de faire une porte assez sûre pour que chat ou amant ne la passe point. » C'est la même manière ingénieuse que je crois saisir dans ce fragment mis sous la simple rubrique Apollodore [1] et sans désignation de pièce : « Lorsque quelqu'un entre dans la maison d'un ami, on peut voir aussitôt, Nicophon, la bienveillance de l'ami à l'égard de celui qui franchit sa porte. D'abord le portier lui fait bon visage; le chien remue amicalement la queue et s'approche; et courant à sa rencontre, un des gens de la maison lui offre aussitôt un siège, sans que personne ait besoin de dire un mot [2]. » Je rendrais donc volontiers ce fragment à Apollodore de Caryste, ainsi que le suivant tiré de la *Lacédémonienne :* « Ne méprise pas, Philinos, les mœurs des vieillards; un jour tu les prendras toi-même. Mais, je l'avoue, nous avons, nous pères, un

1. Il y a, je l'ai dit, deux Apollodore, Apollodore de Géla et Apollodore de Caryste. Quoique je sois porté avec Meineke à donner au Carystien tout ce qui est cité sous le seul nom d'Apollodore, je ne le fais pourtant qu'avec beaucoup d'hésitation.

2. Fragm. fabularum incertarum, II.

grand désavantage sur vous. Vous avez coutume de nous dire, lorsque nous faisons quelque chose qui ne vous va point (c'est-à-dire sans doute lorsque nous vous faisons des reproches ou que nous vous refusons de l'argent pour vos folies) : N'as-tu pas toi-même été jeune? Mais un père ne peut dire à son fils imprudent : N'as-tu pas toi-même été vieux? » Peut-être l'idée de ce rapprochement n'est-elle pas d'une justesse parfaite. C'est une de ces idées entrevues et qui séduisent d'abord, mais qui ne sont point vues nettement et que les maîtres laissent là, quand elles leur viennent à l'esprit, parce qu'elles s'évanouissent à la réflexion. Je ne crois pas que Ménandre se fût obstiné à l'exprimer. Mais elle ne me paraît pas moins affecter sa simplicité élégante et son ingénieuse finesse. Nous avons vu que la comédie de Ménandre n'évitait pas toujours les idées tristes, et qu'elle jetait un regard trop pénétrant sur les choses humaines pour ne pas faire une large part à l'égoïsme. Aussi ne m'étonnerais-je nullement d'y rencontrer des pensées comme celle-ci : « Quand j'étais jeune, je m'apitoyais sur les morts prématurées, et maintenant, quand je vois les obsèques d'un vieillard, je pleure; c'est que le dernier cas me regarde, et l'autre, non [1]. » C'est un sentiment analogue, mais moins égoïste d'apparence, qui faisait encore dire à un des personnages d'Apollodore : « C'est une chose naturelle que, dans le malheur, on se plaise à gémir avec ceux qui souffrent les mêmes maux [2]. » Ménandre, chez qui d'ailleurs les esclaves sont généralement bons ou du moins exempts de cette malice haineuse qu'inocule la servitude, avait pour eux une indulgence vraiment humaine, et prêtait

1. L'*Homme trompé dans son espérance*, fr. I.
2. La *Lacédémonienne*, fr. II.

volontiers ses propres sentiments aux hommes raisonnables de son théâtre. N'est-ce pas à un de ces hommes, qui passaient pour des poules mouillées, que s'adresse quelque partisan du bon vieux temps, quelque *Deméa* d'Apollodore? « Quoi! tu as à ta disposition un fouet et tu t'en remets aux serments d'un esclave [1]? » C'est bien encore quelque jeune homme à la façon de ceux de Ménandre, qui disait dans un des Apollodore, probablement dans Apollodore de Caryste : « Je ne sais, mon père, comment tu peux mettre tant de confiance dans l'argent, que le hasard donne à ceux qui ne le possèdent pas, et ôte à ceux qui le possèdent [2]. » Tout cela, je l'avoue, bien que j'incline fortement avec Meineke à croire que toute pièce, tout fragment cité sous le nom d'Apollodore tout court, appartient à Apollodore de Caryste, est bien conjectural, bien incertain; je suis donc toujours forcé de renvoyer à l'*Hécyre* et au *Phormion* de Térence ceux qui veulent avoir une idée de notre poète, l'un des plus distingués de la Comédie Nouvelle.

Nous n'avons plus cette ressource avec Philippidès et Posidippos, qui faisaient partie, comme Apollodore, du canon des Alexandrins. Je ne sais si Philippidès avait donné lieu à beaucoup d'imitations latines; le fait est constant pour Posidippos. Mais nous n'avons plus dans le théâtre latin une seule pièce qu'on puisse donner pour une imitation de l'un ou de l'autre de ces auteurs. A part les six comédies de Térence dont nous savons l'origine, et les quatre ou cinq que Plaute a certainement empruntées à Philémon ou à Diphilos, il n'y en a plus qu'une seule dont nous connaissions, au moins par son nom, l'auteur

1. Fragm. fab. inc., VI.
2. *Id.*, IV.

original. « Je veux vous faire connaître le titre de la pièce, dit Plaute dans un court prologue. Quant au sujet, il est très simple. Je vous dirai donc, comme je vous l'ai promis, que cette pièce a pour titre en grec *Onagos* (le conducteur d'ânes), que Démophile en est l'auteur, et que Plaute l'a mise en langue barbare. Il la nomme l'*Asinaire*, si vous le permettez. Elle est gaie, amusante, et l'action en est risible. » Que l'action soit risible, on peut l'accorder à Plaute. Quant à la grâce et à l'agrément, il était en veine de complaisance pour les y découvrir. Je ne dirai pas toutefois avec Meineke que ces grâces et ces agréments sont de telle nature qu'on ne regrette pas bien vivement la perte de la pièce grecque [1]; car je ne trouve pas mauvais qu'il nous soit parvenu, ne fût-ce que dans une traduction libre, quelque morceau de pacotille pour ramener au bon sens l'enthousiasme de certains modernes pour les anciens en général et pour les Grecs en particulier. Or je ne connais guère de comique plus gros et plus invraisemblable que celui de la scène où le jeune premier consent à laisser conter fleurette à sa maîtresse et à se laisser lui-même chevaucher par deux fripons d'esclaves, qui tiennent dans leur sacoche le prix des ânes, c'est-à-dire la rançon au moyen de laquelle Argyrippe pourra affranchir et posséder Philénie. Quant à la scène où le père qui a fait voler sa femme pour favoriser les amours de son fils, mais en se réservant le droit de prélibation, est à table avec Argyrippe dont il caresse la maîtresse, elle est simplement ignoble, et l'on ne sait vraiment lequel est le plus repoussant ou du père qui a fait un pareil marché, ou du fils qui y

1. « Is quidem lepos ludusque ejusmodi est ut græcæ fabulæ jacturam non magnopere doleamus » (*Hist. Com.*, p. 49).

a consenti et qui en souffre l'exécution. Voilà ce qui s'est joué à Rome après l'avoir été à Athènes, peut-être avec l'applaudissement du public [1].

Sans chercher donc à apprécier Philippidès et Posidippos, ni les poètes secondaires de la Comédie Nouvelle, je les prendrai tous en bloc et j'y chercherai des indices de l'état de cette comédie jusque dans le premier quart du IIe siècle avant notre ère.

Nous avons dit que la comédie attique, sous les trois formes qu'elle a revêtues, ne s'abstint jamais de la médisance et de la calomnie publiques. Mais les plaisanteries et les sarcasmes de la Comédie Moyenne furent d'abord sans venin; Callistrate, par exemple, devait assez peu s'inquiéter que les comiques lui attribuassent à tort ou à raison l'amour des parfums luxueux, et tel autre, qu'on raillât son goût passionné de la bonne chère. Mais à mesure qu'on s'enfonce dans la lutte avec la Macédoine, les médisances deviennent plus graves, et, sous une forme violente ou légère, n'en atteignent pas moins l'honneur des gens. Les comiques disent, par exemple, leur mot dans l'affaire d'Harpalos, et ce mot est une accusation d'improbité et de vénalité, lancée contre tous les orateurs patriotes. Il y eut même, tant cette rage de médire et de calomnier était universelle, un drame satyrique qui affecta les allures injurieuses de l'Ancienne Comédie, contrairement à la nature tout impersonnelle et inoffensive de ce genre de productions théâtrales [2]. Plus vive déjà sous Alexandre que sous Philippe, cette triste

1. Ristchl efface Démophile du nombre des comiques, en lui retirant l'*Onagos* pour le donner à Diphilos. Mais, en vérité, je n'ose faire un si triste cadeau au rival de Philémon et de Ménandre.

2. L'*Augen*, dont on peut lire quelques fragments assez insignifiants dans le vol. de la col. Didot : Fragmenta Euripidis et tragicorum.

polémique prit une virulence extrême sous les Diadoques (ou successeurs); elle fut aussi outrageuse que celle des Cratinos et des Aristophane, mais avec une bassesse que n'avait jamais connue l'Ancienne Comédie : Cratinos, Eupolis, Aristophane et les autres étaient des citoyens; ils n'étaient pas les mercenaires et les valets de l'étranger. On vit Archédicos, pour faire sa cour à Antipater et à Cassandre, renouveler contre Démocharès, neveu de Démosthène, les inculpations immondes qu'Eschine avait portées devant les tribunaux contre son adversaire politique. Et ce n'est pas seulement le comique Archédicos, si nous en croyons Polybe, mais beaucoup des amis et des partisans d'Antipater, qui auraient fait retentir ces injures contre Démocharès, parce qu'il s'était permis dans ses discours [1] et dans ses écrits beaucoup de libertés, qui chagrinèrent Antipater, ses successeurs et ses amis. On peut juger de l'atrocité de ces diffamations par celles que Timée avait ramassées dans son histoire contre cet anti-Macédonien, et dont Polybe nous a conservé quelques traits [2]. Sans doute, quelque comique plus athénien de cœur qu'Archédicos riposta par des plaisanteries à ses attaques, ou rendit coup pour coup, outrage pour outrage à ce plat valet et à ses patrons, car il fut question, à ce qu'il paraît, de mettre des bornes aux libertés et franchises de la comédie. C'est ce que nous voyons dans un fragment de Philippidès, que Plutarque nous a conservé. Rappelant les bassesses sacrilèges de l'orateur Stratoclès à l'égard de Démétrios Po-

1. Cicéron compte Démocharès avec Démétrios de Phalère comme les deux derniers orateurs attiques.

2. Δημοχάρην ἠτηρηκέναι μὲν τοῖς ἄνω μέρεσι τοῦ σώματος, ουκ εἶναι δ'ἄξιον τὸ ἱερὸν πῦρ φυσᾶν.

liorcète, Philippidès faisait dire à je ne sais quel personnage : « Celui qui découpe l'année en diminutifs de mois, celui qui fait de l'Acropole une auberge et qui introduit des courtisanes dans la demeure de la Vierge (Pallas), c'est celui-là qui est cause que la gelée a brûlé nos vignes. C'est à cause de ses impiétés que le voile du temple s'est déchiré par le milieu, parce qu'il avait communiqué aux hommes les honneurs des Dieux. Voilà ce qui ébranle l'état populaire, et non pas la comédie :

Ταῦτα καταλύει δῆμον, οὐ Κωμῳδία [1]. »

Philippidès ne se contentait pas, à ce qu'il semble, de cette vive sortie. Ce n'était pas assez pour lui de flétrir celui qui, contrairement aux coutumes saintes, s'était administré coup sur coup la petite et la grande initiation, et celui qui, pour favoriser cette fantaisie sacrilège, avait fait par décret deux mois d'un seul mois, ni de désigner à la haine des hommes et des Dieux la nouvelle idole et son dévot, le soudard qui traitait Pallas de sœur, et l'orateur servile qui lui avait fait décerner les honneurs divins. Peut-être avait-il encore transporté dans la Comédie Nouvelle les habitudes de l'Ancienne, et traîné sur la scène Stratoclès en personne. On doit du moins le conclure de ce vers, s'il nous a été conservé exactement : « C'est à peine si tu peux lui baiser le derrière de la tête,

Ἀποστρεφομένης τὴν κορυφὴν φιλεῖς μόλις. »

Cela ne fait aucun doute pour le poète Épinicos, qui avait fait paraître l'historiographe royal, Mnésiptolémos,

1. Fragm. fab. inc., I.

dans une pièce qui avait son nom même pour titre. « Ayant vu un jour le roi Séleucos boire avec plaisir du vin mélangé de farine, j'ai consigné le fait dans mon histoire, lui faisait-il dire, et montré par là à la multitude que la première chose venue, si mince fût-elle, je pouvais lui donner du prix et de la dignité par mon éloquence... » Puis, faisant parler le roi lui-même, l'historien continuait, au moins dans la comédie d'Épinicos : « J'ai mêlé dans une coupe de pierre fusible du vieux Thasos et le doux suc de l'irritable abeille de l'Attique et jeté sur tout ce liquide comme un pont la farine de Cérès; j'ai bu cette boisson, remède infaillible de la soif[1]. » Épinicos, il est vrai, ne faisait pas en cela chose bien hardie : Mnésiptolème n'était qu'un écrivain; Séleucos et son fils Antiochos étaient loin; il était moins dangereux de les mettre en scène que Stratoclès et ses patrons, qui avaient le pied sur la gorge d'Athènes. Le moins que se permettaient les comiques, c'étaient des allusions aux bruits ou aux cancans du jour. Jamais les badauds d'Athènes ne purent se corriger de courir après les nouvelles et de les colporter. Ils ne se demandaient plus sur l'agora, dans les gymnases ou dans les boutiques des barbiers : Que fait Philippe et comment va-t-il? Mais ils se demandaient : Comment boit Alexandre ou Séleucos? Quelle courtisane Démétrios traîne-t-il à sa suite ou quelle femme d'honnête condition a-t-il subornée ou enlevée? Et les poètes comiques qui, en tout temps, avaient fait leur profit des rumeurs et des cancans, n'étaient pas moins badauds que les autres flâneurs de

1. Novæ comœdiæ fragmenta : Epinikos, *Mnésiptolème*. Brohte ne fait qu'un seul fragment de ces deux-là, qui sont évidemment distincts. — Si le nom du roi Séleucos ne fixait la date de cette pièce, on pourrait croire d'après le style qu'elle est d'un auteur de la Comédie Moyenne.

l'agora, et cherchaient un motif de succès dans les allusions les plus transparentes aux bruits qui circulaient. La dernière de ces allusions est pour nous celle que le comique Phœnicidès fait au traité secret de Pyrrhos et d'Antigonos Gonatas. Le poète introduisait dans ses *Joueuses de flûte* je ne sais quels interlocuteurs qui disaient : « Sais-tu te taire? — Oui, et au prix de ma discrétion, ceux qui viennent de faire un traité entre eux semblent l'avoir crié sur les toits[1]. »

Les habitudes de la Comédie Moyenne se prolongèrent donc dans la Nouvelle : nous en trouvons d'autres preuves encore, bien plus frappantes que cette manie d'allusions politiques.

D'abord ce sont les hâbleries sans fin des cuisiniers. Si les fragments de la Comédie Nouvelle ne nous présentent plus ces fatigantes énumérations de plats, si chères aux poètes, même les meilleurs, de la Comédie Moyenne, ils sont remplis de tirades non moins fatigantes où les *chefs* vantent l'art culinaire ou leurs propres études. Je ne crois pas que ce soit là un accident, qui tient à ce que presque tous les textes qui nous en restent proviennent du *Banquet* d'Athénée. A en juger par les pièces de Plaute, ce thème de plaisanteries faciles tenait une plus large place dans l'art attique qu'on ne le croirait d'après les œuvres de Térence : ce qui revient à dire que Diphilos et Philémon eurent plus d'imitateurs que Ménandre, et que ces imitateurs suivirent leurs

1. N. com. fragm., XCIV : Phœnicidès, les *Joueuses de flûte*. — En voici un qui sans doute voulait faire sa cour à Ptolémée Philadelphe et qui, imitant ou devançant Callimaque dans la flatterie que l'hymne à Délos contient à l'adresse de ce prince, écrivait : « Un jeune homme de Cos (car il paraît que cette île donne naissance à des Dieux)... » XCVII, Damoxène, ex fabula incerta.

modèles dans ce que ceux-ci avaient de moins original, dans ce qu'ils tenaient par tradition de leurs devanciers de la Comédie Moyenne.

Laissons Athénion développer pompeusement les origines et les progrès de la cuisine, de cet art sacré, qui a jeté le fondement de la civilisation, en tirant les hommes de l'anthropophagie, lorsqu'un d'entre eux, plus avisé que les autres, eut l'idée de faire rôtir un bœuf immolé aux dieux et apprit ainsi à ses semblables une nourriture plus succulente et moins affreuse [1]. Aussi bien nous ne savons si Athénion est un contemporain ou un successeur de Philémon et de Ménandre, ou bien si on doit le rapporter au temps des Antiphane et des Alexis [2]. Les cuisiniers forment des écoles l'école de Sicon, par exemple (τὸ διδασκαλεῖον τοῦ Σικῶνος [3]); ils peuvent nommer les maîtres dont ils relèvent, comme les peintres, les satuaires, les médecins et les philosophes; ils ne se contentent pas de porter quelques mois ou même quelques années le tablier pour se proclamer cuisiniers; car c'est là un abus qu'ils déplorent, et ils ne peuvent supporter qu'on prodigue ce noble titre à de méchants gâte-sauce qui n'en sont pas encore aux premiers éléments de l'art. « Non, s'écrie l'un d'entre eux, notre profession, si tu veux bien l'examiner, Démyle, n'est point méprisable. On l'accuse à tort, parce que tout le monde ou peu s'en faut se dit cuisinier sans rien savoir, et c'est ce qui discrédite l'art [4]. » Il faut feuilleter nuit et jour

1. Athénion, les *Samothraces*, CV.
2. Cela dépend du temps où l'on place Paléphate cité dans le fragment d'Athénion. S'il appartient, comme je crois, à l'époque des Alexandrins, Athénion serait un poète de la Comédie Nouvelle.
3. Sosipater, le *Menteur*.
4. *Idem*.

les livres savants de Sophon l'Acarnanien, de Rhodon, de Damoxène, de Sicon surtout; car c'est lui principalement qui a montré que toutes les sciences, l'astronomie, la médecine, l'architecture, la physique tout entière, sont les servantes de la cuisine, et que l'on ne saurait être un vrai cuisinier si l'on n'a approfondi tout Démocrite et le canon d'Épicure [1]. Il faut de plus avoir l'esprit inventif comme Sotéridès. En plein hiver, à douze journées de la mer, le roi Nicomède eut envie d'une loche. Sotéridès prit une rave, la découpa en morceaux longs et menus, de manière à imiter l'aspect de la loche, et après les avoir fait cuire, baignés d'huile, saupoudrés de sel, garnis de douze grains de pavot noir, il servit le tout au roi, qui, en mangeant une rave, fit à ses amis l'éloge de la loche. C'est que le cuisinier ne diffère pas du poète :

Οὐδὲν ὁ μάγειρος τοῦ ποιητοῦ διαφέρει [2].

Mais, avant tout, il faut du charlatanisme et de l'audace. « Leucon, mon cher disciple, et vous mes aides, dit un de ces maîtres-queux, écoutez-moi (la place est propice pour parler de notre art) : en cuisine, de tous les assaisonnements, le plus puissant c'est le charlatanisme :

τῶν ἡδυσμάτων
Πάντων κράτιστόν ἐστιν ἐν μαγειρικῇ
Ἀλαζονεία.

En général, c'est dans tous les arts le point capital. Voyez Xénagos : quand il a sa cotte de mailles et son bouclier

1. *Idem.* — Voir de plus Damoxène dans les Σύντροφοι (élevés ensemble). CXVI.
2. Euphron, ex fab. inc.

à plaque de fer ornée d'un dragon, c'est un Briarée; au fond, il n'est peut-être qu'un lièvre. Ainsi, qu'un cuisinier entre chez un particulier à la tête de ses disciples et de ses aides, traitant les gens de crève-de-faim et d'avares qui fendent un cumin en quatre, il frappe tout le monde de stupeur et de respect. Qu'on soit au contraire bonhomme et sincère, sans tout ce vain appareil, on sera fort heureux si l'on s'en tire avec sa peau [1]. »

Mais avec toutes ces qualités on ne s'expliquerait pas les scènes de Plaute où paraissent des cuisiniers; ils ont encore besoin d'une qualité nouvelle que va nous expliquer un *chef* dans les *Adelphes* (les frères) d'Euphron. Lui aussi, il a du charlatanisme et ne manque pas de doctrine. Mais, en cela, il ressemble à beaucoup d'autres, et même il peut avoir des supérieurs; quelle place lui reste-t-il donc à prendre? « Agis le Rhodien, dit-il, est le seul qui ait su souverainement faire frire le poisson, mais Néreus de Chio a su apprêter le congre pour la table des Dieux; l'Athénien Cariadès, la blanche feuille du figuier; Aphtonétos, les boyaux farcis; Euthynos, la purée aux lentilles. Ariston fut le cuisinier sans pareil pour apprêter un repas par écot, et Lamprias réussit le premier dans les sauces noires. Après ces anciens sophistes si célèbres, voilà les sept sages nouveaux qui ont paru parmi nous. Moi, voyant toutes les places prises, j'ai le premier inventé une manière de voler qui, au lieu de nous attirer la haine, nous fait bienvenir de tout le monde [2]. » Malheureusement, il ne nous explique pas cette partie merveilleuse de son art [3]. Elle ne peut

1. Posidippos, les *Danseuses*.
2. Euphron, les *Adelphes*.
3. Au lieu de cela, il félicite un voleur d'une autre espèce.

consister à goûter et regoûter, plus que de raison, les plats que l'on prépare : car il est élémentaire que le cuisinier soit un gourmet et un gourmand : c'est le fondement même de l'art :

> Ὀψοφάγος εἰμι· τοῦτο δ'ἐστὶ τῆς τέχνης
> Θεμέλιον ἡμῶν [1].

Et s'il n'était pas permis de goûter et de savourer ce qu'il apprête, que ferait-il de « son nez critique, de son palais délicat, de sa langue fine et friande » ? Mais, non content de ce droit de prélibation dont il usait un peu trop largement, le sage cuisinier savait subtiliser adroitement une partie des mets à sa convenance, quand il ne faisait pas disparaître plats d'argent, vaisselle somptueuse, en un mot, tout ce qui lui tombait sous la main. Seulement il fallait le faire en conscience. Voici un maître qui reproche à l'un de ses apprentis d'avoir servi tout le goujon sans foie, dans un festin par écot. « Là (dans ces sortes de repas), il faut, mon cher Carion, dit-il, garder strictement la justice en se contentant du prix fait. Mais dans cette maison où nous allons aujourd'hui pour un festin de noces, ne crains pas de les égorger. Le vieillard est avare, le salaire mesquin; si je te surprends ne dévorant pas tout jusqu'aux charbons, tu es mort [2]. »

Mais en voilà assez et trop en vérité sur ce comique facile, quoique traité parfois avec une rare élégance; et c'est à peine si j'ose ajouter quelques mots sur le cuisinier grammairien : il le faut pourtant, puisque c'est une nouvelle espèce, produit naturel de l'érudition alexan-

1. Machon, *Lettre*.
2. Euphron, *les Synéphèbes*.

drine. Un malheureux qui a arrêté un cuisinier s'écrie dans un désespoir comique : « C'est un sphinx mâle [1], et non un cuisinier que j'ai reçu chez moi. Je ne comprends rien, par les Dieux, absolument rien de ce qu'il dit... A peine entré, il m'a demandé avec de gros yeux : Combien de *Mérops* (êtres à voix articulée) as-tu invités? Dis! — Moi, avoir invité des *Mérops!* Tu délires. — Il n'y aura donc pas un seul *daetymôn* (convive)? — Daetymôn? je ne le crois pas. Et je lui énumérais les invités; viendront Philinos, Moschion, Nicératos, celui-ci, celui-là, et je les désignais par leur nom; et parmi eux il n'y avait pas de daetymôn; non, de daetymôn, il n'y en aura pas, lui dis-je. — Il n'y en aura pas? Que dis-tu? Et il s'irritait violemment, comme s'il eût reçu une injure..... C'est vraiment chose étrange, reprit-il. Tu ne sacrifieras donc pas? Donc tu ne sacrifies même pas d'erysichton (qui laboure la terre)? — Non. — Ni de bœuf eurymétopos (au large front)? — Ni de bœuf, coquin. — Par conséquent, ni de mêla (moutons) [2]? — Non, pas d'autre animal qu'une petite brebis. — Eh bien! les brebis sont des mêla, comprends-tu? — Non, je ne le comprends pas, ni rien de pareil, et je ne veux pas comprendre. Je suis un peu rustique; parle-moi simplement. — Tu ne connais pas Homère qui dit..... — Il lui était loisible, cuisinier, de dire ce qu'il voulait. Mais par Hestia! qu'est-ce que cela nous fait? — Écoute d'après lui ce qu'il me reste à te dire : car je suis homérique. — Veux-tu donc m'assommer? — C'est ma manière de parler. — Eh bien! ne parle pas ainsi, au moins avec moi. — Quoi! pour quatre misérables

1. Les Grecs disaient la Sphinx.
2. Allusion au mot d'Homère : Ἦ βοῦν ἢ ἔτι μῆλον ἀποκτάνῃ. (Qu'il tue un bœuf ou un mouton.)

drachmes, veux-tu que je répudie mes principes? » Et il ne fait grâce au vieillard ni des oulochytai (orge), ni du πηγὸς (sel), ni des obèles (broches), etc. : tous mots qu'on ne peut entendre sans recourir au livre de Philétas sur les *gloses* d'Homère [1]. Ces plaisanteries un peu grosses frappaient juste pourtant. Elles n'étaient pas seulement la caricature des cuisiniers savants; elles l'étaient encore de la poésie qui commençait à se développer à Alexandrie. Abusant de la remarque d'Aristote que les gloses, mots surannés, rares ou étrangers, donnent à la poésie, notamment à la poésie épique, plus de dignité et de magnificence, certains poètes alexandrins, qui étaient aussi des érudits, farcissaient leurs vers de ces nobles et augustes antiquailles. L'*Alexandra* de Lycophron est l'idéal du genre. On ne peut lire ce poème qu'à l'aide d'un recueil de *gloses* et d'un dictionnaire de mythologie; encore ceux qui le lisent et qui même le traduisent sont-ils bien sûrs de comprendre ce long logogriphe? La finesse attique, après un engouement passager pour l'éloquence dithyrambique de Gorgias, avait toujours repoussé cette savante et prétentieuse extravagance; elle n'avait même pas fait grâce à Antimaque, cet Alexandrin avant l'Alexandrinisme, malgré le talent qui pouvait se rencontrer dans son élégie de *Lydé* en plusieurs livres et dans son énorme *Thébaïde*. Aussi quand elle leur revint de la Grèce exotique, les malins d'Athènes la virent-ils avec plaisir s'étaler ridiculement sur la scène, sous la figure grotesque de quelque parasite affamé ou de quelque

1. Cf. Straton, *Phœnicidès*. On ne sait rien de ce poète. Aussi quelques érudits, entre autres Villoison, ont voulu remplacer dans Athénée, qui cite ce passage, Straton par Strattis, poète de l'Ancienne Comédie. Mais un poète écrivant avant 388 ne pouvait citer les gloses de Philétas, qui florissait vers la 120e ol. (299-296 av. J.-C.). Cette réflexion détruit aussi la courte notice de Suidas « Straton, comique de la Comédie Moyenne ».

fripon de cuisinier : c'était une petite vengeance contre cette Alexandrie qui menaçait de rejeter bientôt Athènes dans l'ombre d'une ville de province.

Mais ce comique grossier et facile n'a même plus pour nous ce genre d'attrait. Il nous lassait déjà dans la Comédie Moyenne, et l'on s'attendrait après Ménandre à quelque chose de plus fin et de plus relevé. Philémon et Diphile l'emportent sur Ménandre, et moins les poètes sont originaux, plus ils versent dans l'ornière de la Comédie Moyenne. Cela est sensible dans leur façon d'attaquer la philosophie. Leur critique sans passion, comme sans profondeur, est bien loin de s'élever à la hauteur de celle du poète des *Nuées;* elle ne vaut même pas les pétulantes incartades d'Alexis; elle se tient dans cette région moyenne de plaisanterie gouailleuse et d'admiration ironique, où se plaisaient Antiphane, Eubule, Amphis et autres qui s'amusent de ce qu'au fond ils admirent et envient, parce qu'ils sentent qu'il y a là quelque chose qui est au-dessus de leur portée. Pour montrer combien la satire de ces beaux esprits est peu sérieuse, il suffit de rappeler les personnages dans la bouche desquels ils la mettent. Ce sont en général des cuisiniers, des courtisanes ou des esclaves corrompus et corrupteurs, se chargeant de former leurs jeunes maîtres. Naturellement Épicure est le philosophe dont le nom revient le plus souvent dans leurs comédies. Il est aussi celui qu'ils ménagent le plus, puisqu'ils semblent être, au fond, de son école. Mais je m'imagine qu'avec son morceau de pain et de fromage qui lui suffisait pour « lutter de félicité avec Jupiter même », il se serait fort bien passé de l'approbation compromettante des cuisiniers, des courtisanes, des esclaves corrupteurs et des jeunes débauchés.

Les comiques n'ont pas moins contribué que les académiciens et les stoïciens à lui faire la mauvaise réputation qui le poursuit encore. Ils ne pouvaient manquer d'entendre le principe de sa morale dans le sens le plus simple et le plus grossier. « A quelqu'un qui lui demandait, dit l'un, quel est le bien que l'on ne cesse de chercher, le sage Épicure répondit que c'est la Volupté. Bravo, homme excellent et très sage! Il n'y a pas, en effet, de bien plus grand que de mâcher; et le bien ne se sépare point du plaisir[1]. » — « C'est ainsi qu'Épicure arrivait au bonheur parfait, dit un cuisinier qui se vante d'avoir été deux ans son disciple assidu; il mangeait avec une savante attention; il était le seul qui sût ce que c'est que le bien. Mais ces gens du Portique le cherchent toujours, parce qu'ils ne le connaissent pas. Donc ce qu'ils ne possèdent ni ne connaissent, comment pourraient-ils le transmettre aux autres[2]? » Belle conclusion d'une tirade sur l'excellence de la cuisine. L'épicurisme ainsi entendu faisait le compte des jeunes gens passionnés ou de leurs conseillers habituels, les parasites ou les esclaves fripons, et peut-être de quelques barbons qui, oubliant leur âge, cherchaient fortune en cachette de leurs femmes. C'est peut-être un de ces derniers personnages qui disait dans une comédie de Baton : « Se mettre à table en tenant dans ses bras une femme charmante et prendre en main deux coupes de vin de Lesbos, voilà ce qui est d'un sage, voilà le bien. Ainsi disait Épicure et je le répète après lui. Si

1. Hégésippe, *les Bons camarades.* — Quel est cet Hégésippe? Suidas l'identifie avec l'orateur dont le discours sur le traité avec Alexandre s'est égaré parmi les harangues de Démosthène. Mais, en lui donnant seulement quarante ans à la mort de Philippe, il aurait eu soixante-treize ans en 303, année où Épicure ouvrit son école à Athènes : c'eût été quitter un peu tard le métier d'orateur pour celui de comique.

2. Damoxène, *Ceux qui ont été élevés ensemble.*

tout le monde menait la même vie que moi, il n'y aurait plus d'homme déraisonnable ni d'adultère [1]. »

Au fond, les comiques qui n'ont jamais été très sévères dans leur morale étaient de l'avis d'Épicure tel qu'ils l'interprétaient; ils en riaient, mais doucement, comme on rit de ses amis. Mais ils étaient naturellement hostiles à la philosophie de Zénon, et dès qu'elle parut, Philémon ou Posidippe se moqua de cette « philosophie nouvelle qui enseignait à souffrir la faim, à se contenter de pain sec et de figues pour nourriture, d'eau pour boisson, et qui cependant trouvait des disciples [2] ». Et plus tard, Sosithée comparait les disciples du Portique à un troupeau de bêtes que la stupidité de Cléanthe menait à la pâture,

Οὓς ἡ Κλεάνθους μωρία βοηλατεῖ [3].

Les comiques ne le prennent pas d'habitude sur ce ton violent. Ou bien ils calomnient en passant et sans avoir l'air d'y toucher ces philosophes qui leur semblaient trop austères pour l'être réellement. « Je me règle, dit un cuisinier, sur la condition et l'âge du convive. Un adolescent qui a une maîtresse mange son patrimoine, je lui sers des sèches, des calmars ou quelque autre de ces nombreux poissons de roche, accompagné de la sauce la plus délicieuse. Car un tel homme n'est pas un mangeur; il a

1. Baton, *le Meurtrier*. Contemporain de l'académicien Arcésilas et de Cléanthe, Baton écrivait vers la 125e ol. (279-276 av. J.-C.).

2. Diog. Laert., VII, I, 527. — Diogène, qui cite sans doute ces vers de seconde main, ne sait s'ils sont de Posidippe ou de Philémon, et, selon l'habitude de ces compilateurs se copiant les uns les autres, ne se donne pas la peine de vérifier sur le texte original.

3. Diog. Laert., VII, v, § 173. — Je ne trouve ni le nom de Sosithée, ni ce vers dans les recueils des comiques. On ne peut pourtant douter, d'après l'expression de Diogène, que le vers cité ne fût dans une comédie (Σωσιθέου τοῦ ποιητοῦ ἐν θεάτρῳ εἰπόντος).

toute sa pensée à l'amour. Mais à un philosophe, je lui sers des pieds, des jambes et le reste; c'est un animal vorace au delà de ce qu'on peut imaginer [1]. » Ou bien ils mettent les dogmes stoïques dans la bouche de quelque importun qui les débite mal à propos, au désespoir de son interlocuteur. « Mon homme, tu m'assommes, sais-tu? Tout plein des sornettes sententieuses du Portique, tu me tiens ces discours de malade : Les richesses sont étrangères à l'homme... la sagesse lui est propre... personne ne la perd qui l'a une fois possédée. Malheur à moi! Quel démon m'a logé avec un pareil philosophe? Tu as appris, misérable, les lettres de travers, et les livres ont bouleversé ta vie. Tu as sottement philosophé, apostrophant le ciel et la terre qui n'ont cure de tes discours [2]. »

Ce n'était pas seulement le stoïcisme et l'épicurisme que les comiques tournaient en ridicule. Soit tradition et habitude de métier, soit répulsion sincère et chagrin contre tout ce qui n'était pas idées communes, ils s'attaquaient à toute philosophie. Les gouvernements étaient revenus, à ce qu'il semble, sur leurs préjugés hostiles, et traitaient avec honneur les philosophes; le public ne leur était pas défavorable; mais les comiques persistaient dans leur inimitié séculaire. Je crains que ce ne soit pas seulement un grave imbécile, comme il y en a en tout temps et en tout pays, mais le poète lui-même, qui prononce

1. Anaxippos, *le Voilé* (vers 31 et p. 9).

2. Théognetos, *le Spectre ou l'Avare*. — A la place des points de mon texte, il y a deux mots que je n'ai pas traduits, πάχνη (givre), κρύσταλλος (glace). Je ne suis pas sûr de les entendre. S'ils forment opposition, je ne comprends pas du tout. S'ils marquent l'impatience de celui qui répète les discours de l'importun, je ne trouve pas d'équivalents pour les rendre. *Chansons, sornettes* seraient trop communs. On pourrait, en employant une trivialité de nos jours, traduire : « Les richesses sont étrangères à l'homme; flûte. » Mais pour le second mot, je ne vois pas d'équivalent qui soit voisin de *flûte* comme κρύσταλλος l'est de πάχνη.

le bel oracle qu'on va lire : « Hélas! Te voilà qui philosophes; mais les philosophes, je les trouve sages seulement dans leurs discours; dans leurs actions, je les vois insensés [1]. » La contradiction entre les paroles et la vie des philosophes, entre le sermon et le prédicateur, cet éternel reproche qui ne prouve rien et qui pourtant est toujours bien venu auprès de la foule, faisait la joie des comiques et l'objet de leurs meilleures plaisanteries. « Tu as perdu le jeune homme que je t'avais confié, crie un père de famille à un de ses esclaves, et tu lui as persuadé d'entrer dans une voie qui n'était pas la sienne. Maintenant, grâce à toi, il boit du matin au soir, lui qui n'en avait pas l'habitude. — Eh bien! s'il a appris à vivre, maître, m'en fais-tu un sujet de reproche? — Vivre! c'est cela vivre. — Ainsi le disent les sages. Épicure ne professe-t-il pas que le bien, c'est le plaisir? Or on ne peut trouver le plaisir ailleurs, et c'est en vivant bien que tous enlèveront tous les dons de la fortune. — As-tu donc jamais vu, dis-moi, un philosophe ivre et fasciné par les choses que tu dis? — Tous; car avec leurs sourcils relevés et ces beaux discours où ils cherchent le sage, comme s'il était un esclave fugitif, si l'on vient à placer devant eux sur la table un glaucus appétissant, ils savent très bien l'endroit où il faut d'abord le toucher, et ils découvrent le nœud de la question, à faire l'admiration de tout le monde [2]. » C'est spirituel et ce n'est pas bien méchant. Les philosophes, comme Zénon et Cléanthe, et même comme Épicure, pouvaient sourire à ces innocentes malices qui ne les atteignaient pas. Et cette malice, les comiques, qui aimaient assez à se répéter et qui ne cher-

1. Anaxippos, *la Foudre*.
2. Baton, *l'Associé en Tromperie*.

chaient pas beaucoup la variété, la reproduisent sous toutes les formes. Voyez plutôt les doléances de cette courtisane que sa malechance a fait passer successivement d'un soldat fanfaron à un médecin et de celui-ci à un philosophe, sans lui donner la fortune d'en rien tirer. « Par Vénus, je ne veux plus, Pythias, faire le métier d'hétaire! qu'il aille à tous les diables. Non, ne me contredis pas. Je n'ai pas eu la main heureuse; le métier ne m'a guère réussi; je veux en finir. Tout d'abord j'ai eu pour amant un militaire. Il ne cessait de conter ses combats, me montrait ses blessures, mais ne m'apportait rien. Il devait, disait-il, recevoir du roi un présent magnifique dont il parlait sans cesse. C'est en raison de ce don que je n'ai jamais vu, que je me liai une année entière à ce vaurien; je le congédiai et j'en pris un autre, c'était un médecin. Celui-ci m'amenait (dans ses discours) force malades, coupait, brûlait : il n'était qu'un misérable mendiant et un bourreau. Il s'est montré pire que le précédent; l'un ne parlait que de morts; l'autre en faisait. En troisième lieu, le sort me lia à un philosophe, qui avait barbe, manteau troué et verbiage. Celui-là non plus ne me donnait rien; et si je venais à lui demander quelque chose, il me répondait que l'argent n'est pas un bien. Qu'il soit un mal, si tu veux, lui répliquais-je. Donne-le-moi, jette-le-moi; mais il n'entendait pas [1] ».

Ne trouverons-nous donc rien, dans cette critique comique de la philosophie, qui soit plus sérieux et ait plus de portée que ces spirituels bavardages? Il y a un sophisme qu'on croit moderne, dans lequel consiste à peu près toute la science économique des viveurs : c'est que s'ils ne dé-

1. Phœnicidès, e fab. inc.

pensaient pas beaucoup inutilement avec leurs maîtresses, leurs cuisiniers, leurs chiens, leurs chevaux et leurs équipages, le commerce n'irait pas, et que, par conséquent, leurs vices sont les bienfaiteurs de l'humanité. Un comique d'Athènes faisait ainsi raisonner un de ses personnages il y a plus de deux mille ans. « J'appelle ici, dit ce sage d'une nouvelle espèce, tous ces philosophes insensés, qui ne se gratifient jamais eux-mêmes d'aucun bien, mais qui, dans leurs discours, cherchent le sage comme un esclave fugitif. Dis-moi, homme maudit, quand tu pourrais payer ton écot, pourquoi te plais-tu à jeûner? Pourquoi fais-tu une si grande injure aux Dieux? Pourquoi tiens-tu l'argent plus précieux pour toi qu'il n'est par nature? Tu es inutile à la république, en ne buvant que de l'eau; tu lèses les intérêts du laboureur et du marchand. Moi, en m'enivrant, je multiplie les revenus de l'État [1]. »

Quoiqu'il y ait de la témérité à juger une période littéraire par de pareils débris, je ne crains point de dire cependant qu'à part le théâtre de Ménandre, et quelques pièces de Philémon, de Diphile, d'Apollodore, et peut-être de Posidippe et de Philippidès, la Nouvelle Comédie fut moins riche que ne le ferait supposer le nombre de ses poètes. Les éléments qui pouvaient l'enrichir en se développant, après s'être dégagés et de la comédie allégorique et de la comédie d'intrigue d'Antiphane, d'Eubule et d'Alexis, étaient les mœurs et la passion. Or Ménandre me paraît le seul poète qui ait su constamment observer les unes et traiter l'autre. Ce n'est pas sans doute la faute de Plaute seulement, mais encore celle de ses modèles, si ses pièces, si pleines de verve, pèchent souvent contre

1. Baton, *le Meurtrier*.

les mœurs, et si ses jeunes hommes surtout paraissent dénués de passion et sont si peu intéressants en général. Ils savent *amare, potare,* boire et faire l'amour; ils ne savent pas aimer. D'un autre côté, Plaute et sans doute les comiques grecs, ses modèles, ne craignent point les situations scabreuses et indécentes, et ils sont toujours prêts à sacrifier la convenance à une plaisanterie. Ils cherchent le rire avant tout, qu'il soit ou non de bon aloi; et, tandis que tout l'effort de Ménandre se porte sur l'exacte peinture de la passion et des mœurs, leur principal effort se porte sur le comique. Ils usent donc et abusent des personnages qui étaient en possession de faire rire, les esclaves vantards, les courtisanes éhontées, les parasites aux longues dents, les cuisiniers philosophes et voleurs, et autres épiceries dramatiques. Ménandre est bien obligé, lui aussi, d'en faire usage, vu la constitution et le personnel accoutumé de la comédie; mais il le fait avec réserve et s'efforce de retrouver des hommes dans ces personnages dégradés. Plus on se complaisait dans ce comique conventionnel et facile, plus on retombait dans les habitudes de la Comédie Moyenne. Mais la Comédie Moyenne, du moment qu'elle n'était plus une préparation à une nouvelle forme de l'art, était une décadence.

D'ailleurs la décadence de la comédie suivait celle d'Athènes, qui, sous les successeurs d'Alexandre, devenait de plus en plus une ville de province par la fondation et la prospérité des nouvelles capitales, Alexandrie, Antioche, Pergame. Les Athéniens se moquaient des autres; on se moque d'eux à leur tour. Il reprochaient aux Thessaliens et aux Béotiens leur grossièreté; ceux-ci leur reprochent d'être insupportables avec leur air de dégoûtés et de petites bouches. « Cuisinier, fait dire

Lyncée à un de ses personnages, celui qui sacrifie et qui m'invite au festin du sacrifice est un Rhodien; et moi, l'invité, je suis de Périnthe. Ni l'un ni l'autre de nous n'aime les repas à l'athénienne : car le manque de grâce que les Athéniens reprochent aux étrangers, ceux-ci ne le reprochent pas moins aux Athéniens [1]. »

..... Ἀηδία γάρ ἐστιν Ἀττικὴ
ὥσπερ ξενική.

L'aédia, la mauvaise grâce, le manque de savoir-vivre des Athéniens, qui jusqu'alors avaient été en toute chose la règle du bon goût! On rit même de leurs monuments, l'honneur de l'art et de la Grèce. « Ils chantent l'éloge des myrtes, du miel, des Propylées et en quatrième lieu de leurs figues sèches, dit un Ionien nouvellement débarqué à Athènes; je les ai goûtées, ces figues ainsi que les Propylées, mais rien de cela n'est comparable comme saveur au francolin [2]. » Le poète sans doute veut faire rire de ce lourdaud qui mêle figues, francolin et Propylées; mais pour qu'il lui vînt à la pensée de prêter à un Ionien de l'Asie une pareille balourdise, il fallait qu'il sentît que l'admiration pour Athènes avait baissé avec sa fortune. Signe plus caractéristique encore. On se moque de leur atticisme de langage comme d'un pédantisme, odieux aux autres populations grecques. « La Grèce est une..., c'est vrai; mais il y a nombre de cités différentes. Tu atticises, quand tu emploies quelque terme de ta ville; nous Grecs, nous grécisons. Pourquoi, t'attachant

1. Je paraphrase, comme Meineke, plutôt que je ne traduis un texte qui est probablement corrompu et assez mal établi. Ce qu'il y a de clair, c'est que les étrangers renvoyaient aux Athéniens le reproche de ne pas savoir vivre.

2. Phœnicidès, *la Femme haïe*.

à des syllabes et à des lettres, faire tourner le charme de la conversation en dégoût et ennui [1]? » Le règne de l'atticisme est passé; la langue commune se forme et est en train de remplacer le pur attique comme langue littéraire. Voilà pour la décadence morale. La décadence économique était plus profonde encore. Athènes, privée désormais de sa puissance maritime, à peu près détruite dans son commerce par la concurrence insurmontable d'Alexandrie, et même de Chypre et de Rhodes, Athènes n'était plus assez riche pour faire régulièrement les frais de ses fêtes; et, ce qu'on n'avait jamais vu depuis Périclès jusqu'aux Diadoques, il y eut des années où les Dionysies manquèrent de représentations théâtrales. Les listes de didascalies citées, et analysées par M. Khoeler dans les *Mittheilungen*, répètent à chaque instant ces mots qui résonnent comme le glas funèbre de la comédie et de la littérature attique : Οὐκ ἐγένετο (point de représentation). On ne sait pas la date précise où la production dramatique cessa complètement. Mais tout porte à croire que ce fut vers le premier quart du IIe siècle avant notre ère qu'il n'y eut plus ni tragédies ni comédies nouvelles, si ce n'est par accident. L'ancien répertoire se jouait, quand l'argent ne manquait pas, par des troupes d'acteurs ambulants.

Mais la comédie attique n'est pas la comédie grecque tout entière, et Ménandre n'était pas encore mort que la comédie dorienne reparaissait sous une nouvelle forme dans ce que les anciens appellent souvent la comédie rhinthonienne, du nom de son principal auteur. Devait-elle avoir plus de durée que la Comédie Nouvelle? Et si

1. Posidippos, ex incertis fabulis 2.

elle devait périr même avant les derniers imitateurs de Philémon et de Ménandre, ne se survécut-elle pas à elle-même dans des genres inférieurs qui l'avaient précédée et qui ne disparurent pas avec elle? Mais cette question m'en suggère une autre; la comédie rhinthonienne est-elle née réellement avec Rhinthon, ou, pour poser la question en d'autres termes, la comédie d'Épicharme et le mime de Sophron et de Xénarque sont-ils morts avec eux, sans laisser en quelque sorte de postérité? A ne consulter que les maigres renseignements que l'histoire nous fournit, la comédie d'Épicharme et le mime de Sophron ne sont que des apparitions éphémères. Phormis, Épicharme et Dinoloque, voilà toute la comédie sicilienne; Sophron et Xénarque, voilà tout le mime. Jamais théâtre n'eut un sort aussi étrange, aussi inexplicable; et ce serait aussi le sort de la comédie rhinthonienne ou italiote, comme nous le verrons plus bas. *A priori*, cela paraît impossible, pour peu qu'on veuille réfléchir combien est impérieux et durable le goût du théâtre, une fois qu'il s'est développé dans une population, et peut-être les informations que les anciens nous ont laissées sur la comédie italiote, si insuffisantes qu'elles soient, nous permettront-elles de ne pas accepter cette invraisemblance et de lever en partie les difficultés.

Le théâtre comique paraît avoir joui d'une très grande vogue et avoir reçu d'assez notables développements chez les populations grecques de la basse Italie, notamment chez les Tarentins, qui, au rapport de Strabon, comptaient plus de fêtes que de jours dans l'année [1], et qui célébraient si consciencieusement les bacchanales, que Platon

1. Ἐξίσχυσε δ' ἡ ὕστερον τρυφὴ διὰ τὴν εὐδαιμονίαν, ὥστε τὰς πανδήμους ἑορτὰς πλείους ἄγεσθαι παρ'αὐτοῖς ἢ τὰς ἡμέρας (Strabon, VII, p. 280).

vit un jour la ville entière plongée dans l'ivresse [1]. Ce n'était pas une comédie très relevée; mais elle ne manquait peut-être ni de verve ni d'originalité. Nous ne la connaissons plus guère que par les qualifications qui servaient à caractériser les écrivains assez nombreux, ce semble, qui l'avaient cultivée. On les appelait mimes et bouffons (μῖμοι, γελωτοποιοὶ), farceurs ou débitants de sornettes (φλύακες, φλυακογράφοι), bateleurs ou jongleurs (θαυματοποιοὶ). Comme ils ne brillaient ni par la retenue ni par la décence dans leur langage et dans les actions qu'ils représentaient, on les nommait encore écrivains de légèretés licencieuses (παιγνιογράφοι), écrivains de plaisanteries scandaleuses et éhontées (ἀναισχυντογράφοι), écrivains d'obscénités ou d'ordures (κιναιδογράφοι). Il est évident d'après ces épithètes mêmes que l'amour, mais un amour grossier et sans vergogne, devait jouer un grand rôle dans ces variétés du genre comique. Nous trouvons encore d'autres épithètes qui nous donnent une idée moins basse de cette comédie italiote. Les poètes qui la représentaient s'attachaient à peindre les mœurs (ἠθολόγοι) et à imiter le langage des différentes classes de la société (λογόμιμοι). Je ne parle pas des comédies biologiques (κωμῳδίαι βιολογικαὶ). Mais les petites pièces que l'on appelait mimes roulaient tantôt sur des polissonneries (παίγνια), tantôt sur des moralités (ὑποθέσεις) [2]. Les auteurs et les acteurs de ces dernières pièces

1. Καὶ ἐν Τάραντι δὲ παρὰ τοῖς ὑμετέροις ἀποίκοις πᾶσαν ἐθεασάμην τὴν πόλιν περὶ τὰ Διονύσια μεθύουσαν (*Lois*, I, p. 637 B). — C'est dans cet état que Dion Cassius nous les représente, lorsqu'ils reçurent si insolemment une ambassade romaine : Οἱ δὲ Ταραντῖνοι Διονύσια ἄγοντες καὶ ἐν τῷ θεάτρῳ διακορεῖς οἴνου τὸ δεῖλης καθήμενοι..... (Dion, fragm. 145).

2. Ὧν (τῶν μίμων) τοὺς μὲν ὑποθέσεις, τοὺς δὲ παίγνια καλοῦσιν (Plut., *Questions de table*, VII, ch. VIII, § 4). Ce nom d'hypothèses (préceptes ou moralités) paraît une variante ou un synonyme du mot ὑποθῆκαι, sous

pouvaient prendre à juste titre le nom de philosophes bouffons (ἀρεταλόγοι). Il ne leur était pas cependant réservé, et rien n'empêchait qu'on ne fût à la fois cinédologue et arétologue, débitant d'ordures et débitant de moralités. C'est là, comme on l'a souvent remarqué, un des caractères de la vieille poésie italienne de mêler aux licences les plus cyniques et aux plus sales obscénités des maximes utiles à la vie et aux mœurs [1]. Au-dessus du mime, il y avait l'hilarodie, qui, selon Aristoxène, se divisait en deux branches, l'hilaro-tragédie ou tragicomédie, qui s'attaquait à des sujets naturellement tragiques pour les travestir et les tourner en plaisanterie, et la magodie, qui devait être, selon les termes employés par Aristoxène, à la comédie, ce que l'hilaro-tragédie était à la tragédie. Mais comme je n'entends pas très bien ce que pourrait être une parodie de la comédie, disons simplement que la magodie roulait sur des sujets naturellement comiques et consistait sans doute en parades et farces plus ou moins burlesques. Voici d'ailleurs la traduction du texte capital conservé par Athénée : « Aristoxène dit que l'hilarodie, quand elle a quelque chose de relevé, est la parodie de la tragédie, tandis que la magodie est celle de la comédie. Or il arrive souvent que les magodes, prenant des sujets comiques, les ont expliqués à leur manière et à leur gré [2], » c'est-à-dire libre-

lequel on désigne souvent les élégies gnomiques de Solon et d'autres anciens.

1. C'est ainsi que, chez les Latins, on a pu extraire des mimes de Publius Syrus tout un recueil de sentences. — C'est ainsi qu'on pourrait en tirer un de Martial.

2. Φησὶ δὲ ὁ Ἀριστόξενος τὴν μὲν ἱλαρῳδίαν σεμνὴν οὖσαν παρὰ τὴν τραγῳδίαν εἶναι· τὴν δὲ μαγῳδίαν παρὰ τὴν κωμῳδίαν· πολλάκις δὲ οἱ μαγῳδοὶ καὶ κωμικὰς ὑποθέσεις λαβόντες ὑπεκρίθησαν κατὰ τὴν ἰδίαν ἀγωγὴν καὶ διάθεσιν (Ath., XIV, p. 621).

ment et sans s'asservir à travestir un autre auteur.

Mais ces notices, très insuffisantes d'ailleurs, ne nous indiquent pas seulement quelles étaient les variétés du genre comique qui étaient en honneur parmi les Grecs de la Sicile et de l'Italie; bien qu'elles ne précisent pas la date où ces variétés ont commencé à se développer et où elles sont arrivées à leur plein épanouissement, elles suffisent toutefois pour établir que l'hilarodie était antérieure à Rhinthon, que l'on en fait promoteur (ἀρχηγὸς τῆς καλουμένης ἱλαροῳδίας). Autrement, comment Aristoxène, qui n'a probablement jamais connu Rhinthon, aurait-il pu parler de l'hilarodie? Il ne faut pas certes trop abuser de la chronologie qui n'est qu'approximative. Il paraît constant cependant qu'Aristoxène, disciple de Platon comme Aristote, était dans la force de l'âge et du talent, s'il n'était pas sur son déclin, à la mort du fondateur du Lycée, c'est-à-dire dans la troisième année de la 114e olympiade, ou en 322 avant Jésus-Christ, tandis que Rhinthon ne commença guère à se faire connaître qu'entre 300 et 296. Il est donc à supposer que les deux principales variétés de la comédie italiote existaient avant Rhinthon, soit qu'elles fussent des corruptions et de la comédie mythique et de la comédie éthologique d'Épicharme, soit qu'elles se soient produites spontanément peut-être avant, peut-être après l'épanouissement de la comédie sicilienne. Car toute date fixe nous manque. Il faut dire la même chose du mime italien comparé à celui de Sophron. Qu'il fût plus ou moins improvisé, plus ou moins soumis aux règles de l'art, il abondait en Italie comme en Sicile avant Sotadès, que l'on place vers l'an 280, malgré le mot de Strabon : « il fut le premier qui commença à écrire des

poésies obscènes (ἦρξε δὲ Σωτάδης μὲν πρῶτος τοῦ κιναιδολογεῖν) » ; et non seulement avant Sotadès, mais avant Rhinthon. C'est ce que prouve cette quantité de bateleurs, appelés mimes, qui affluaient à la cour d'Alexandre et de ses successeurs. Il est vrai qu'ils auraient pu être comme le jongleur du *Banquet* de Xénophon, qui représente si au vif les amours de Bacchus et d'Ariadne, dans sa pantomime muette, ce qui ne suppose pas nécessairement un drame écrit. La plupart des mimes que cite Athénée ne semblent pas en effet autre chose [1]. Eudicos était célèbre pour représenter les lutteurs et les pugilistes; Straton de Tarente se faisait admirer en représentant les dithyrambes, Ænonas d'Italie en représentant les *Cytharèdes*. Je ne sais en quoi consistait le talent de Scymos de Tarente ni de Philistide de Syracuse, bateleurs illustres de la cour d'Alexandre. Cléanthès de Tarente ne parlait qu'en vers au milieu des bouteilles : c'était simplement un improvisateur. Mais Athénée ajoute que Cléon, surnommé Mimaulos ou le joueur de pantomimes [2], représentait des griphes qui sans doute n'étaient pas improvisés, qu'il était le meilleur des mimes italiens et qu'il jouait à visage découvert; et que, de plus, Ænonas fut le premier qui fit voir sur la scène le Cyclope fredonnant et Ulysse naufragé faisant des solécismes. Il y a là plus qu'une simple pantomime; les paroles s'ajoutent aux gestes et aux mouvements de la physionomie [3]. Je ne sais ce que pouvaient être les griphes que jouait Cléon; mais le *Cyclope* et

1. Athénée, I, p. 19 F, p. 4, 10; X, p. 452 f.

2. C'est le sens que donnent les lexiques; mais nous avons déjà vu des mimes qui jouaient les dithyrambes, d'autres les chants des cytharèdes. Mimaulos ne serait-il pas le mime habile à représenter les joueurs de flûte?

3. Ce devait être le fait général si les mimes italiens ressemblaient aux mimes latins.

l'*Ulysse naufragé* que jouait Ænonas me paraissent l'*Ulysse naufragé* d'Épicharme réduit peut-être aux moindres proportions d'un mime, et le dithyrambe de Philoxène intitulé le *Cyclope* ou *Galatée*, arrangé pour la scène [1]. On peut donc avancer, sans trop de témérité, que la comédie épicharmique et le mime de Sophron subsistaient, quoique dégradés peut-être, dans la basse Italie et sans doute en Sicile, où ils avaient pour la première fois revêtu la forme littéraire.

Que fit donc Rhinthon vers le commencement du IIIe siècle? Il refit à sa manière ce qu'Épicharme avait fait. C'est ce qu'affirme non seulement Suidas, qui l'appelle le promoteur de l'hilarodie ou de la phlyographie, mais encore, autorité plus grave, la femme poète Nossis, qui était à peu près sa contemporaine et qui lui fait dire : « Je suis Rhinthon, petit rossignol des Muses, mais je me suis acquis une couronne qui m'est propre en tirant des plaisanteries des sujets tragiques :

Ἀλλὰ φλυάκων ἐκ τραγικῶν ἴδιον κισσὸν ἐδρεψάμεθα. »

Mais quelle était donc la nouveauté qui méritait à Rhinthon cette couronne nouvelle, ce lierre [2] qui n'appartenait qu'à lui? Étienne de Byzance nous l'apprend [3], lorsqu'il écrit que Rhinthon tournait la chose tragique au rire, pourvu que l'on entende bien cette information. Rhin-

1. Et encore ce pourrait être le dithyrambe même de Polyxène appelé parfois drame dans les scholies de Ploutos. Quant aux fredons du Cyclope, ils n'étaient même pas tout à fait de l'invention du joueur de mimes. Polyxène représentait le Cyclope chantant en s'accompagnant de la cythare (Bergk, *Poetæ lyrici*, Pars III, p. 1260 et sq.).

2. Ῥίνθων Ταραντῖνος κωμικὸς, ἀρχηγὸς τῆς καλουμένης ἱλαρῳδίας, ὅ ἐστι φλυακογραφία.

3. *Anthologie*, VII.

thon parodiait à la lettre les tragédies des grands poètes d'Athènes[1]. En cela, il différait profondément d'Épicharme, dont Athénée témoigne qu'il n'usait que fort rarement de la parodie[2] et qui se contentait de tirer des vieilles traditions de la fable le burlesque qu'elles recélaient. La parodie paraît au contraire avoir été perpétuelle dans Rhinthon, et sur les sept titres de drames tragi-comiques[3] que nous connaissons (il en avait fait trente-huit), il y en a cinq — le *Dulo-Méléagre*, les deux *Iphigénies*, sans doute *Iphigénie à Aulis* et *Iphigénie en Tauride*, *Oreste*, *Télèphe* — qui rappellent des tragédies d'Euripide; il est probable que l'*Héraclès* travestissait quelque pièce d'Euripide ou de Sophocle. L'*Amphitryon* seul n'avait pu faire le sujet d'une tragédie et n'avait été traité que par des comiques, par Archippe sous ce titre même et par Platon sous le titre de la *Longue Nuit*. Cette pièce rentrait en quelque manière dans le système d'Épicharme; elle se contentait d'exposer par son côté plaisant une tradition qu'Hésiode ou l'auteur des *Grandes Æées* avait racontée très sérieusement, mais qui n'avait pas tardé à donner à rire aux Grecs devenus moins naïfs. Mais si l'*Amphitryon* de Rhinthon, comme cela paraît probable, est l'original de celui de Plaute, si c'est le poète tarentin qui a imaginé les rôles de Mercure et de Sosie, il faut le dire hardiment, il montrait une légèreté de plaisanterie et une souplesse de style qu'on chercherait en vain dans les fragments d'Épicharme, et qui me paraissent étrangères

1. Au mot Τάρας : Καὶ Ῥίνθων Ταραντῖνος, φλύαξ, τὰ τραγικὰ καταῤῥυθμίζων ἐς τὸ γελοῖον· φέρονται δ'αὐτοῦ δράματα τριάκοντα ὀκτώ.

2. A peine a-t-il parodié quelques-uns de ces grands mots portant casque et aigrette, si familiers à Eschyle.

3. On peut tenir pour exacte la notice de Suidas : δράματα δὲ αὐτοῦ κωμικὰ τραγικὰ λή.

à la première moitié du Ve siècle. Sa parodie, soit qu'elle travestisse directement une vieille tradition, soit qu'elle la travestisse indirectement dans le tour que lui avait donné quelque poète tragique, paraît plus se rapprocher de celle de la Moyenne Comédie que de celle de la comédie sicilienne. Mais en quoi Rhinthon ressemblait-il à Antiphane et à ses émules, en quoi en différait-il? C'est ce qu'il est absolument impossible de savoir, les pièces du procès faisant défaut. Telle est non seulement la rareté des fragments de la comédie italiote, mais encore la pauvreté des informations pour tout ce qui la concerne, qu'on ne saurait même dire avec quelque assurance si Rhinthon, Blæsos, Skiras et Sopater [1] ont entre eux quelque étroite relation et s'ils représentent la même forme de l'art. Cela paraît vraisemblable. Ce qui domine dans tous, c'est la parodie : parodie directe dans le *Saturne* de Blæsos et sans doute dans la *Nekyia* de Sopater; parodie indirecte dans l'*Hippolyte* et l'*Oreste* de ce dernier et dans le *Méléagre* de Skiras. Ils ont donc certainement tous écrit dans le genre de l'hilarodie ou de l'hilaro-tragédie. Il est plus douteux qu'ils aient tous cultivé la magodie. On ne nous cite de Skiras et de Rhinthon que des œuvres tragi-comiques [2]. Mais le *Mésotribe* [3] de Blæsos paraît sortir de ce genre, et Sopater ne s'est pas moins exercé dans la comédie proprement dite ou dans la magodie ou farce que dans la tragi-comédie. Car, à côté d'un *Hippolyte*, d'un *Oreste*, d'une *Nekyia*, nous rencontrons dans les titres

1. Blæsos de Caprée en Campanie; Skiras de Tarente; Sopater.
2. De plus, le mot de *tragique* se retrouve dans les trois brèves notices de Nottis, d'Étienne de Byzance et de Suidas.
3. Je conserve le titre grec, parce que je ne vois pas bien ce qu'il veut dire. A ne consulter que les éléments du mot, il signifie *demi-usé*, *demi-broyé*. Mais cela ne nous indique que fort obscurément, ou même ne nous indique pas du tout le sujet du drame.

de ses drames une *Cnidie*, les *Prétendants de Bacchis*, les *Portes* (Πύλαι), les *Lentilles* (Φακῆ), les *Blattes* (Σίλφαι), et le *Physicien* (Φυσιολόγος), comédie ou farce qui était probablement dirigée contre les Stoïciens, dont on sait que Sopater se moquait. Quant à l'*Euboulothéombrotos* [1], je n'entrevois pas ce que ce pouvait être.

Il est vraiment misérable d'être réduit, comme nous le sommes, à ces énumérations de noms propres et de titres de pièces; car la connaissance de la comédie italiote ne serait pas inutile, je crois, à celle de la comédie latine elle-même. Si Plaute a surtout imité les poètes de la Nouvelle Comédie des Attiques, je ne fais aucun doute qu'il ne la défigure et ne la transforme non seulement dans le sens de son propre génie, mais encore dans le sens de la comédie qu'il avait trouvée vivante autour de son berceau. Mais ce n'est pas seulement la comédie latine dont nous ne pouvons suivre les rapports les plus intimes avec la comédie grecque. Nous ne pouvons même nous expliquer les espèces et les variétés de celle-ci. En quoi la comédie mythique d'Épicharme différait-elle de l'hilaro-tragédie, et, toutes les deux, tant des parodies de la Comédie Moyenne que du drame satyrique? Les différences, les nuances nous échappent. Tout ce que nous voyons clairement, c'est que nous sommes ici en présence d'une richesse incomparable, et que cette richesse est pour nous comme les eaux qui tentaient la soif de Tantale : nous l'entrevoyons, nous ne pouvons en jouir.

Nous sommes plus dépourvus encore en ce qui touche le mime grec, qui s'est développé sur toute la face de la

1. Le bon conseiller des Dieux et des mortels?

Grèce, mais principalement, à ce qu'il semble, en Sicile et dans l'Italie méridionale. Les noms des auteurs manquent ainsi que les titres des pièces. On suppose, et avec la plus grande vraisemblance, que des masques plutôt que des personnages, tels que les Sannions, les Pappus, les Maccus et autres du théâtre national des Latins, tenaient une assez grande place dans le mime des Grecs. Mais il admettait aussi d'autres personnages que ces types conventionnels et stéréotypés, analogues à Arlequin et à Polichinelle. Les petites gens y paraissaient ou caricaturées ou exactement représentées avec leurs mœurs, leur physionomie et leur langage. Toute cette menue littérature dramatique des Grecs est perdue. C'est à peine si nous en saisissons quelques traces dans Théocrite, à qui la fantaisie a pris d'imiter quelques mimes de Sophron. Si la *Magicienne* nous rend quelque chose du mime sentimental et passionné, qui devait être assez rare, les *Adonisies* nous offrent une série de petites scènes assez semblables à celles des mimes éthologiques qui représentaient les mœurs populaires. Mais l'œuvre de Théocrite n'est nullement destinée à la représentation. Elle n'a pas d'action à proprement parler, et si mince, si lâche que la fable pût être dans les véritables mimes, elle devait avoir plus de consistance et de corps que celle des *Adonisies*. De plus, les traits des personnages sont trop peu accusés, le comique de leurs sentiments et de leurs paroles est trop discret pour la scène dans l'œuvre de Théocrite, tandis que les mimes, faits pour la représentation, grossissaient les traits et poussaient la plaisanterie jusqu'à la grossièreté et à l'indécence. Les *Adonisies* peuvent cependant donner quelque idée du genre de vérité que recherchait le mime; elles représentent au vif le langage et les

mœurs populaires. Qui ne connaît, pour les avoir rencontrées, les commères Praxinoé et Gorgo?

C'est ce genre de vérité, peu relevé, mais sensible et frappant, qui fit le succès du mime et qui a dû en faire la durée. La tragi-comédie et la magodie passèrent vite; elles ne paraissent pas avoir vécu plus longtemps que la Comédie Nouvelle. Le mime au contraire, on peut l'assurer malgré le défaut de renseignements, se soutint longtemps encore, et nous le retrouvons jusqu'à l'époque de Tibère : le Bithynien Philistion [1] composa alors ses comédies biologiques [2], qui n'étaient autre chose que des mimes sous un nom plus ambitieux [3]. Cependant la courte notice d'Eusèbe — Philistion, le mimographe, Magnésien de naissance, est tenu pour illustre à Rome — nous indique la cause qui porta le coup mortel à toutes les variétés de la comédie dorienne, même au Mime, qui semble de sa nature immortel. De même que la fondation et la rapide prospérité d'Alexandrie, d'Antioche et de Pergame amenèrent peu à peu le silence de la comédie attique, en réduisant Athènes à la condition de médiocre ville de province; de même la prépondérance de Rome dans l'Occident, dès la seconde moitié du IIIe siècle, causa le déclin de la comédie italiote. Le Tarentin Livius Andronicus n'eut pas plus tôt transporté les lettres grec-

1. On le fait originaire tantôt de Nicée, tantôt de Pruse, tantôt de Sardes, tantôt de Magnésie.

2. ..... Ὁς ἔγραψε κωμῳδίας βιολογικάς Suidas.

3. L'existence de ces comédies ou mimes biologiques explique peut-être le mot de Plutarque que les *Hypocrises* ou mimes moraux ne conviennent pas aux festins, à cause de leur longueur et de l'embarras de la représentation [illegible] Mor. [illegible]. Les mimes en général, même les mimes moraux, devaient être très courts. Des mimes ou comédies biologiques au contraire pouvaient avoir une grande étendue et complexité.

ques à Rome que tous ceux qui se sentirent du talent et de l'ambition affluèrent de l'Italie méridionale dans cette grande ville : le Campanien Névius, l'Ombrien Plaute, le Calabrais Ennius, en un mot à peu près tous ceux qui cultivèrent à Rome la littérature d'imagination; et bientôt la comédie grecque, déjà languissante, n'eut plus de vie que dans la cité souveraine, où elle apprit à parler une langue étrangère. Sans doute, il serait exagéré de dire que toute production dramatique fut anéantie dès lors dans l'Italie grecque et dans le reste du monde hellénique. Les inscriptions qui nous rendent les titres de quelques tragédies et drames satyriques et les noms de leurs auteurs, peuvent bien aussi faire connaître quelques comédies, jouées pour la première fois entre le premier siècle avant notre ère et la fin de la civilisation polythéiste; mais, outre que ces pièces paraissent avoir été fort rares, elles n'ont laissé aucun souvenir dans la mémoire des lettres. C'était sur son passé poétique que la Grèce vivait alors; l'ancien répertoire comique, c'est-à-dire les pièces de Ménandre et de ses émules, était joué dans toutes les villes de langue grecque, et l'histoire du théâtre n'est plus que celle des acteurs ou des artistes de Bacchus. Nous n'avons pas à la suivre jusque-là.

FIN DU TOME SECOND ET DERNIER

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME SECOND

CHAPITRE XI. — Comédies philosophiques, les Nuées. — Esprit inquisitorial de l'Ancienne Comédie. — Son mépris et sa haine de la science. Qu'Aristophane n'est pas l'auteur, mais le trompette des mauvais bruits sur Socrate philosophe. — Explication de son erreur fondamentale ou de la transformation de Socrate en maître d'éloquence. Le personnage de Socrate manqué, et pourquoi. Perfection du prologue ou de l'exposition des *Nuées*. Socrate physicien, Socrate grammairien : fausseté et pourtant gaieté irrésistible des scènes de l'éducation sophistique de Strepsiade. Strepsiade et M. Jourdain; supériorité philosophique de la conception d'Aristophane. Scène du juste et de l'injuste, capitale au point de vue de la dramaturgie aristophanesque. Effets de la sophistique : 1° dans Strepsiade, scène des deux créanciers éconduits; 2° dans Phidippide, scène du fils battant son père et lui prouvant qu'il a le droit de le battre. Repentir de Strepsiade et dénouement. Supériorité dramatique des *Nuées*, et pourquoi. Modifications apportées par Aristophane à son œuvre primitive; que nous ne pouvons les connaître. Abus que font de ces modifications Kock et Naber, pour obscurcir l'intelligence de cette pièce; que toutes leurs éruditions seront vaines tant que subsistera le personnage de Strepsiade 1-57

CHAPITRE XII. — Comédies de critique littéraire. — Critique littéraire dans l'Ancienne Comédie : contre les orateurs; contre les poètes en général et particulièrement contre les tragiques. Dans la critique contre les poètes : 1° critique de la musique; 2° critique de la poésie proprement dite. Accord et acharnement des comiques dans leurs censures contre Euripide. Pièces dans lesquelles Aristophane a fait paraître Euripide; scène d'Euripide et de Dicæopolis dans les Acharniens. *Proagon* ou la *Répétition*. Intrigue et conduite des *Thesmophoriazousai* ou *Femmes aux fêtes de Cérès*. Concours du drame et de la satire littéraire, dans le prologue ou

dans tout ce qui précède l'entrée du chœur; après l'entrée du chœur, l'idée principale de la pièce devient incertaine; après la parabase, elle est encore plus indécise et manque de gaieté. *Secondes Thesmophoriazousai* ou les *Femmes après les fêtes de Cérès* 58-100

CHAPITRE XIII. — Comédies de critique littéraire, les Grenouilles, les Gérytadès. — Occasion de la comédie des *Grenouilles*. Comédie composée de deux pièces, descente aux enfers, dispute d'Euripide et d'Eschyle. Pourquoi la première, qui n'est qu'une introduction, est-elle plus développée que la pièce principale? Prélude de la seconde pièce dans la scène de Dionysos et d'Héraclès. Pourquoi Aristophane oppose-t-il Eschyle à Euripide plutôt que Sophocle? 1° Raisons littéraires; 2° raisons politiques; 3° raisons dramatiques. Critique générale; impertinence d'Euripide et que les éloges qu'il se décerne sont autant de critiques. Principe d'après lequel Eschyle-Aristophane censure Euripide, l'utilité morale. Critique particulière des prologues, des chœurs et de toute la partie lyrique des tragédies. Artifices d'Aristophane pour prévenir l'ennui et un insuccès comme celui des *Femmes aux fêtes de Cérès*. Plaisante sentence de Dionysos. Du *Gérytadès;* que ce n'était pas une critique particulière d'Euripide, mais de tout ce qui était représentation (dithyrambes, tragédies, comédies), alors en décadence. Polémique des comiques les uns contre les autres. Aristophane critique de l'Ancienne Comédie et de lui-même..... 101-152

CHAPITRE XIV. — Comédies sociales, Ecclésiazousai ou Femmes a l'assemblée. — Peut-on dire que le génie d'Aristophane décline de 416 à 406? Les *Grenouilles* peuvent servir de réponse. Chœurs et parabase de cette comédie. Ralentissement dans Aristophane de l'activité poétique après 403. La *Vieillesse*, les *Heures*, les *Telmessiens;* polémique moins contre les hommes que contre les idées. Les *Ecclésiazousai* ou les *Femmes à l'assemblée*. Exposition comparée à celle de Lysistrate. Personnalités et récriminations politiques dans les comédies entre 403 et 388. Pourquoi ne voyons-nous qu'une sorte de répétition de ce qui va se passer dans l'assemblée? Exposé des idées communistes; déjà réfutées par le bon sens de Bléphyros, elles le sont de plus par des scènes épisodiques: 1° celles de la communauté des biens, par la scène du citoyen observateur du décret et du citoyen qui ne veut qu'en profiter; 2° celles sur la communauté des femmes, par les scènes scabreuses du jeune homme tiraillé entre plusieurs vieilles. Qu'Aristyllos est probablement Aristoclès-Platon, et le communisme de Praxagora celui de la *République;* qu'ainsi la comédie des *Ecclésiazousai* est encore une pièce de circonstance..... 153-197

CHAPITRE XV. — Comédies sociales, le Ploutos : Aristophane et les philosophes. — Du premier et du second *Ploutos*. La pièce actuelle est-elle celle qu'Aristophane remit au théâtre en 388, ou un mélange des deux éditions? Durs jugements des modernes sur le *Ploutos*. Fable et conduite du drame. Scène du sycophante. Grande scène de Pénia ou de la Pauvreté. Pièce froide cependant, et raisons de

cette froideur. Retraite d'Aristophane. Sa parenté comme penseur avec Euripide et Socrate; pourquoi fut-il leur ennemi? S'est-il jamais réconcilié avec Socrate et la philosophie? Religion d'Aristophane : hypothèse de Carl Kock; fragilité de l'échafaudage sur lequel elle repose. Contradiction nécessaire entre la religion toute politique d'Aristophane et son libertinage naturel d'esprit. Plaisanteries anti-religieuses tirées de la physique, tirées de la morale. Qu'il a fait plus de tort aux croyances que les philosophes. Retour sur la question de ses relations avec Socrate..... 198-245

CHAPITRE XVI. — Contemporains d'Aristophane. — Retour sur les deux courants distincts de l'Ancienne Comédie; questions secondaires qui se rattachent à cette question principale. Lysippe, Aristomènes, Callias, Aristonyme, Leucon, Métagène, Aristagoras, Amipsias. Platon, sa vie, son caractère; âpreté de sa comédie, persistance de ses passions politiques. Comment y a-t-il relativement tant de pièces littéraires ou mythologiques dans son théâtre? L'*Hyperbolos*, le *Pisandre*, le *Cléophon* : manque de gaieté, de fantaisie, d'invention. Que la mythologie avait de l'imagination pour les poètes qui n'en avaient pas. Comédies d'intrigue et de mœurs au sein des comédies mythiques; le *Phaon*, le *Jupiter maltraité*, l'*Europe*. Explication générale du nombre considérable des pièces mythiques ou littéraires dans Aristophane comme dans les autres comiques. Abus que font les critiques de la présence ou de l'absence réelle ou présumée de la parabase..... 246-290

CHAPITRE XVII. — Cadets d'Aristophane; fin de l'Ancienne Comédie. — Déclin de l'esprit militant dans l'Ancienne Comédie. Parodies. Pièces de mœurs. La Comédie ne renonce pas aux personnalités : le *Cinésias* de Strattis. Elle ne renonce pas à dire son mot sur les affaires publiques : la *Sicile* de Démétrios, le *Mède* de Théopompe, la *Hellade* et les *Ambassadeurs* de Platon. Elle conserve toutes ses parties constitutives, les chants du chœur, la parabase. Esprit profondément changé; les *Poissons* d'Archippe. Comment les Trente ont tué l'Ancienne Comédie. Ses dernières années. Y eut-il une loi qui supprima les chants du chœur et la parabase?..... 291-331

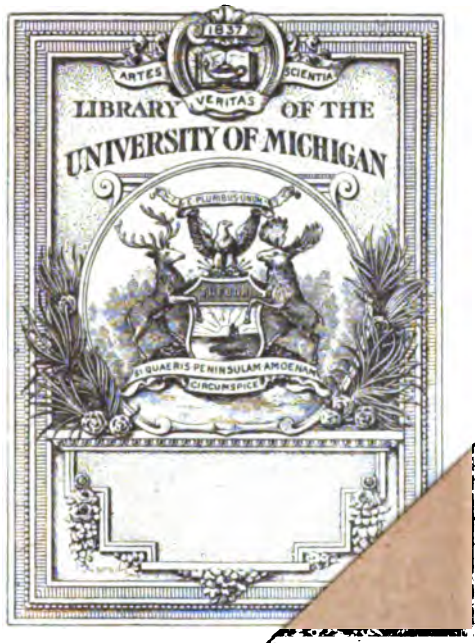
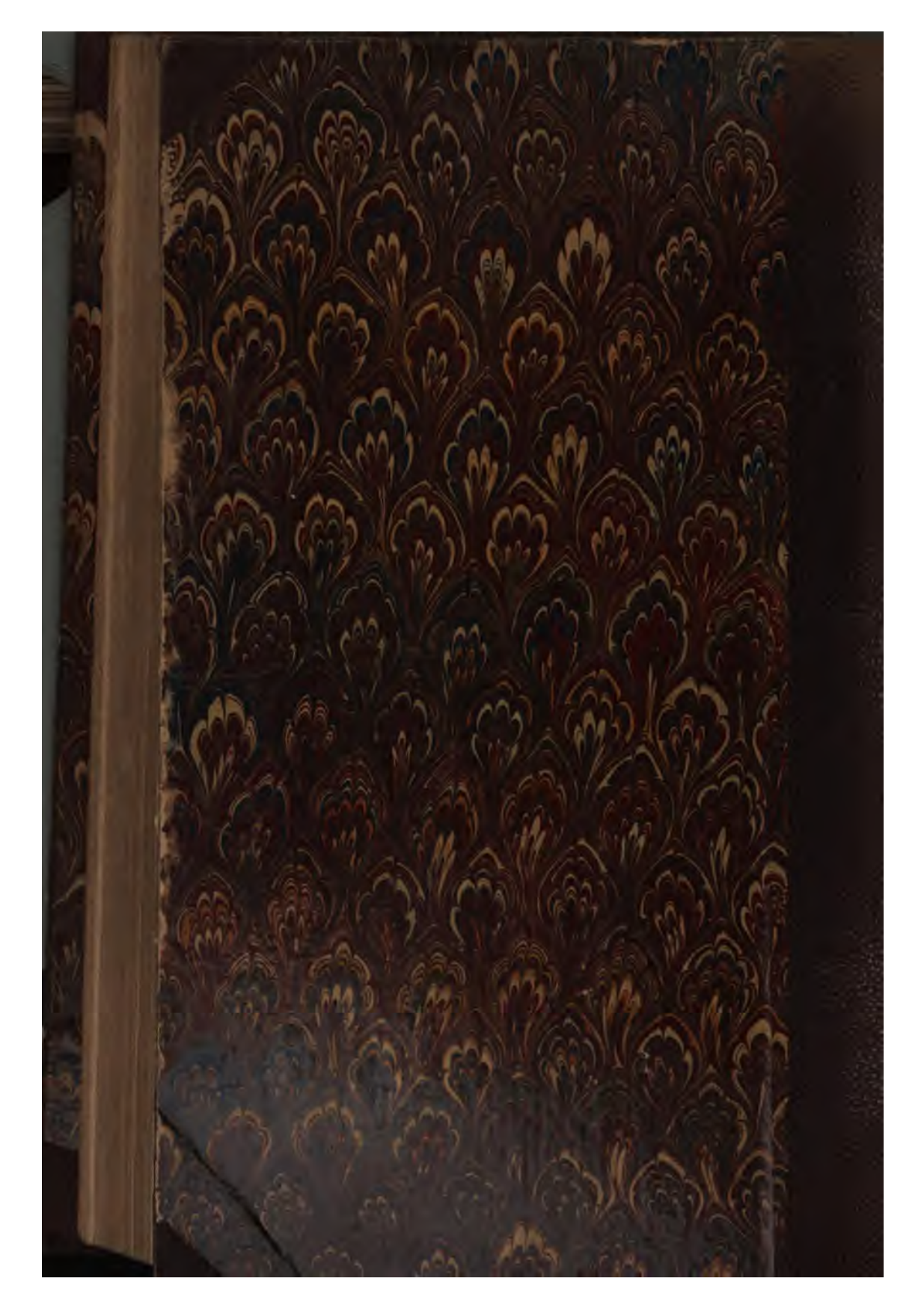
CHAPITRE XVIII. — La Comédie Moyenne. — Explication de la révolution théâtrale de 388. En quel sens disparurent les personnalités? En quel sens elles subsistèrent? Modifications dans l'appareil scénique, dans le style, dans l'esprit de la Comédie. Nombreuses pièces à titres mythologiques; parodie. Pièces littéraires; pièces contre les philosophes; pièces contre la superstition et les cultes étrangers. Pièces nombreuses ayant pour titre un nom de courtisane. Pièces représentant les mœurs des professions et métiers divers : le Hâbleur militaire. Titres qui semblent annoncer des pièces de mœurs et de caractère : le Parasite et le Cuisinier. Nature indécise et équivoque de la Comédie Moyenne. Examen de la thèse de Fielitz. Qu'alors même que le nom de Comédie Moyenne n'eût commencé qu'au temps d'Adrien, il faudrait le conserver..... 332-398

CHAPITRE XIX. — Comédie Nouvelle : Diphile et Philémon. — Difficulté de tracer des limites précises entre la Moyenne et la Nouvelle Comédie. Ce que celle-ci a reçu de celle-là. Ce par quoi elle en diffère autant que de l'Ancienne Comédie. Diphile. Que, par le fond et la forme de ses fragments, il semble appartenir à la Comédie Moyenne. La *Casina* et le *Cordage*, imités de lui par Plaute, le placent dans la Comédie Nouvelle. Même apparence dans les fragments de Philémon et même solution de la difficulté. Polémique contre les philosophes analogue à celle de la Comédie Moyenne; parodie. Morosité de ce poète, dit-on, si gai. Par le *Trésor* (le Trinummus) et par le *Marchand*, pièces imitées par Plaute, Philémon rentre dans la Comédie Nouvelle. Place que lui assignaient les anciens..... 399-446

CHAPITRE XX. — Comédie Nouvelle (*suite*), Ménandre. — Caractère voluptueux et mélancolique de Ménandre. Jugements des anciens sur ce poète. De la composition dans Ménandre : distinction du cadre et de la fable dans ses pièces; le cadre souvent emprunté à ses devanciers, par exemple dans le *Trésor*, dans le *Phasma;* la fable originale, par exemple dans *Plocium* (ou le *Collier??*). Passion, le *Haï*, la *Femme tondue*. Les mœurs. Ménandre, qui excelle dans la peinture des mœurs, s'est-il élevé, dans la comédie éthique ou morale, jusqu'à la Comédie de caractère? Le *Misogyne*, l'*Homme qui se punit lui-même*, les *Adelphes*. Ce que Ménandre a fait du soldat fanfaron, le *Fat;* du parasite, le *Flatteur*. Le *Supertitieux*, le *Quinteux*. Que les caractères restent à l'état de croquis; que les mœurs sont supérieurement traitées..... 447-503

CHAPITRE XXI. — Fin de la Comédie Grecque. — Comédie Attique. Apollodore de Caryste, le seul vrai Ménandrien que nous connaissions. Chez les autres, la Comédie Nouvelle semble mal dégagée de la Moyenne. Personnalités violentes sous les successeurs d'Alexandre. Diverses espèces de cuisiniers savants; leurs hâbleries; critique des philosophes. Révolte de l'hellénisme contre l'atticisme; rapide décadence d'Athènes et de son théâtre. Comédie Italiote; ses caractères d'après les auteurs qui l'ont cultivée: Hilarodie, Magodie, Mime. Rhinthon, Blæsos, Skiras, Sopater; titres de leurs drames. Pour le Mime, ni noms d'auteurs, ni titres. La Comédie Italiote disparait devant la Comédie Latine..... 504-547

MAR 11 1915

Coulommiers. — Typ. P. BRODARD et GALLOIS.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06300 3902